

**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS VERNÁCULAS
MESTRADO ACADÊMICO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

LARISSA GOTTI PISSINATTI

**REPRESENTAÇÕES LINGUÍSTICO-CULTURAIS DO POVO SURDO
NA LITERATURA SURDA**

**PORTO VELHO
2016**

LARISSA GOTTI PISSINATTI

**REPRESENTAÇÕES LINGUÍSTICO-CULTURAIS DO POVO SURDO
NA LITERATURA SURDA**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários-MEL, da Fundação Universidade Federal de Rondônia-UNIR, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Wany Bernardete de Araujo Sampaio

Linha de Pesquisa: Literatura, outros Saberes e outras Artes (LSA)

**PORTO VELHO-RO
2016**

FICHA CATALOGRÁFICA
BIBLIOTECA PROF. ROBERTO DUARTE PIRES

Pissinatti, Larissa Gotti.

P678r

Representações linguístico-culturais do povo surdo na literatura surda. / Larissa Gotti Pissinatti. / Porto Velho – RO, 2016.
134 fls.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Fundação Universidade Federal de Rondônia / UNIR

Orientadora: Prof.^a Dra. Wany Bernardete de Araújo Sampaio

1.Literatura Surda. 2.Representações linguístico-culturais. 3.Resistência - Descolonização.
4. Pertencimento – *Habitus*. 5.Topoanálise. I.Fundação Universidade Federal de Rondônia / UNIR. II.Título

CDU 81

Bibliotecária responsável: Rejane Sales - CRB11/903

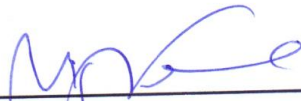
LARISSA GOTTI PISSINATTI

REPRESENTAÇÕES LINGÜÍSTICO-CULTURAIS DO POVO SURDO
NA LITERATURA SURDA

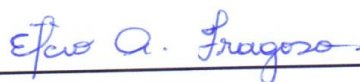
BANCA EXAMINADORA:



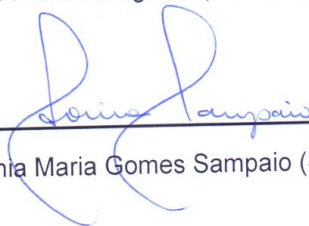
Profª. Drª. Wany Bernardete de Araujo Sampaio (Orientadora - MEL/UNIR)



Prof. Dr. Miguel Nenevé (Membro interno - MEL/UNIR)



Prof. Dr. Elcio Aloisio Fragoso (Membro externo - MAL/UNIR)



Profª. Drª. Sonia Maria Gomes Sampaio (Suplente - MEL/UNIR)

Porto Velho, 05 de maio de 2016.

Dedico esta pesquisa a minha família, que me deixou sair do ninho e alçar meu próprio voo.

A meu esposo, que me concedeu, com respeito, paciência e carinho, o tempo e a estrutura necessária para pensar, pesquisar e produzir.

Ao povo surdo de São Paulo, principalmente aos surdos que me ensinaram LIBRAS e me apresentaram a Arte Surda.

AGRADECIMENTOS

À Congregação Religiosa da qual que fiz parte por 13 anos de minha existência e que me proporcionou os primeiros contatos com as comunidades surdas de São Paulo e de Rondônia.

Aos professores surdos: Moryse Vanessa Saruta, Rimar Segala, Sueli Ramalho, Neivaldo Zovico e Sylvia Lia Crespam, pela paciência e competência em ter me ensinado LIBRAS e acompanhado com carinho e firmeza meus primeiros passos no exercício da tradução/interpretação.

À minha amiga Elielza Reis, que me apresentou à comunidade surda de Rondônia e contribuiu para meu crescimento profissional na área da surdez.

À Angélica Ortiz Viriato, minha amiga, que, apesar de não conhecer LIBRAS, sempre me incentivou à pesquisa.

À equipe gestora da EEEFM Prof^o Eduardo Lima e Silva que, durante o segundo semestre de 2014, quando eu exercia a função docente no Ensino Fundamental e Médio, torceu por mim e não mediu esforços para que eu tivesse tranquilidade e tempo disponível para meus estudos, ajustando minha carga horária sempre que necessário.

De forma especial, agradeço à Prof^a. Dr^a. Wany Sampaio que, com muito carinho e seriedade, assumiu esta pesquisa comigo por inteiro, acreditando no meu objeto de trabalho, ajudando-me a enfrentar medos e preconceitos, me orientando semanalmente, ouvindo minhas descobertas e conflitos, apontando caminhos teóricos para uma prática mais coerente e com mais qualidade.

RESUMO

Na presente pesquisa, analisamos representações linguístico-culturais do povo surdo presentes em narrativas culturalmente adaptadas da literatura surda. Para a realização do trabalho, servimo-nos de pesquisa de cunho bibliográfico, pautada em uma abordagem interdisciplinar, tendo como referência os estudos literários, os estudos culturais, as teorias pós-colonialistas, os estudos de topoanálise e, ainda, os estudos sociológicos de Pierre Bourdieu. Como objeto de análise, tomamos a obra *Patinho Surdo*, de Lodenir Karnopp e Fabiano Rosa. Em nosso trabalho, revisitamos os conceitos de literatura, literatura infantil e literatura surda, considerando a literatura como espaço de representação, fundamentando-nos em Roland Barthes, René Wellek e Austin Warren, Antonio Candido, Marisa Lajolo, Lodenir Karnopp e Cláudio Henrique Nunes Mourão. Buscamos, ainda, articular as noções de *resistência* e *tradução cultural*, presentes nos estudos pós-coloniais, discutidas por autores como: Homi K. Bhabha, Wa Thiong Ngugi, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, entre outros - com as noções de *habitus*, *pertencimento* e *campos de força* propostas pelo sociólogo Pierre Bourdieu. No que se refere aos elementos topoanalíticos, conforme sugeridos por Oziris Borges Filho, consideramos: o ambiente (micro e macro-espacos), as personagens, os gradientes sensoriais (tato, visão e audição), os deslocamentos espaciais; a perspectiva do narrador foi estudada pelo viés da análise estrutural da narrativa. Como resultados, identificamos o caráter resistente, político e descolonizador que se revela nas narrativas culturalmente adaptadas na literatura surda por meio das representações linguístico-culturais do povo surdo. A literatura surda pode ser, assim, um instrumento estratégico de resistência e descolonização dos valores ouvintistas, fortalecendo o *habitus*, reforçando os valores linguístico-culturais e o sentimento de pertencimento ao povo surdo.

Palavras-chave: Literatura Surda; Representações linguístico-culturais; Resistência e Descolonização; Pertencimento, *Habitus*, Campos de forças; Topoanálise.

ABSTRACT

In this research we have analyzed linguistic and cultural representations of deaf people present in culturally adapted narratives of the deaf literature. To carry out the work we employed bibliographic research, based on an interdisciplinary approach, with reference to literary studies, cultural studies, postcolonial theories, studies of topoanalysis and also Pierre Bourdieu's sociological studies. As object of the analysis we take the book *Patinho Surdo* written by Lodenir Karnopp and Fabiano Rosa. In our work we revisited the concepts of literature, children's literature and deaf literature, considering literature as space of representation, basing our discussion on the studies of Roland Barthes, René Wellek and Austin Warren, Antonio Candido, Marisa Lajolo, Lodenir Karnopp and Cláudio Henrique Nunes Mourão. Furthermore, we tried to articulate the notions of *resistance* and *cultural translation* present in postcolonial studies and discussed by authors such as: Homi K. Bhabha, WaThiong Ngugi, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, among others - with the notions of *habitus*, *belonging* and *force fields* proposed by the sociologist Pierre Bourdieu. Regarding to the topoanalytical elements, as suggested by Oziris Borges Filho, we considered: the environment (micro and macro-spaces), the characters, the sensory gradients (touch, sight and hearing) and the spatial displacements; the narrator's perspective was studied from a structural analysis approaching of the narrative. The results lead us to identify the resistant, political and decolonization character revealed by means of linguistic and cultural representations of deaf people present in the narratives culturally adapted in deaf literature. Deaf literature can thus be a strategic tool of resistance and decolonization of listeners' values, strengthening the *habitus*, the linguistic and cultural values and the feeling of belonging to the deaf people.

Keywords: Deaf Literature; Linguistic-cultural representations; Resistance and Decolonization; Belonging, *Habitus*, Force Fields; Topoanalysis.

LISTA DE SIGLAS

FENEIS - Federação Nacional de Educação e Integração dos Surdos

INES - Instituto Nacional de Educação de Surdos

MEC - Ministério da Educação e Cultura

LIBRAS - Língua Brasileira de Sinais

LSL - Língua de Sinais da Lagoa

TIC - Tecnologia da Informação e Comunicação

UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina

ULBRA - Universidade Luterana do Brasil

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Obras traduzidas para LIBRAS no Brasil (2005-2013).....	28
Quadro2: Traduções Adaptadas para a cultura surda (2003-2005).....	31
Quadro 3: Criações de narrativas e poesias por surdos (1999-2014).....	34
Quadro 4: Autobiografias (1999-2013).....	35

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Lócus do enunciador e do enunciado: “eu te amo”.....	78
Figura 2: Título da obra em Sinais.....	81
Figura 3: O narrador observador.....	82
Figura 4: “Eu te amo”: pertencimento e identificação.....	84
Figura 5: Comunicação em LSL.....	85
Figura 6: Encontro com os amigos.....	86
Figura 7: O sapo intérprete.....	86
Figura 8: <i>Habitus</i> primário dos cisnes.....	88
Figura 9: Gradiente sensorial dos cisnes: audição.....	89
Figura 10: Visão e audição: gradientes em contraste.....	89
Figura 11: Gradiente sensorial tato: o conhecimento do outro.....	91
Figura 12: Gradiente sensorial tato: o conhecimento do espaço.....	92
Figura 13: Gradiente sensorial tato: o conhecimento de si.....	93
Figura 14: Água: distanciamento e pertencimento.....	95
Figura 15: Deslocamento espacial: construção de uma nova comunidade..	99
Figura 16: Ninho: demarcação dos campos.....	101
Figura 17: Um estranho no ninho.....	102
Figura 18: O ninho estranho: um entre-lugar.....	104
Figura 19: Ninho: espaço de constituição do <i>habitus</i> linguístico.....	105
Figura 20: Ninho: as singularidades do campo.....	107
Figura 21: Canto: uma fronteira entre campos.....	109
Figura 22: Pertencer ou não pertencer?.....	110
Figura 23: O deslocamento do Patinho Surdo.....	111
Figura 24: Olhar: a percepção do discurso visuoespacial.....	113
Figura 25: O sapo intérprete: mediação entre dois campos.....	114
Figura 26: “Eu te amo”: marca cultural de pertencimento.....	117

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 FUNDAMENTOS CONTEXTUAIS: DA LITERATURA À LITERATURA SURDA.....	15
1.1 LITERATURA: TECITURA DE SIGNIFICADOS.....	15
1.2 LITERATURA INFANTIL.....	21
1.3 LITERATURA SURDA: ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO DE SI.....	25
1.4 LITERATURA SURDA: ACERVO DISPONÍVEL NO BRASIL.....	27
2 LITERATURA SURDA: FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS: PÓS-COLONIALISMO, PIERRE BOURDIEU E TOPOANÁLISE.....	41
2.1 LITERATURA SURDA: NOÇÕES DE RUPTURA.....	41
2.1.1 Literatura surda: uma literatura de resistência.....	44
2.1.2 Tradução adaptada na perspectiva dos estudos pós-coloniais....	48
2.1.3 O entre-lugar de identificação na literatura surda.....	55
2.2. LITERATURA SURDA: CAMPO DE FORÇA.....	57
2.2.1 Conceito de <i>habitus</i>	61
2.2.2 <i>Habitus</i> e pertencimento: comunidade surda.....	64
2.3 REPRESENTAÇÃO LINGUÍSTICO-CULTURAL NA LITERATURA SURDA: CAMPO DE RESISTÊNCIA E PERTENCIMENTO.....	69
2.4 TOPOANÁLISE: ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO LINGUÍSTICO-CULTURAL NA LITERATURA SURDA.....	72

3 ANÁLISE DA OBRA <i>PATINHO SURDO</i>.....	75
3.1 A NARRATIVA <i>PATINHO SURDO</i>: CONTEXTUALIZANDO A OBRA.....	75
3.2 LÓCUS DO ENUNCIADOR E LÓCUS DO ENUNCIADO.....	77
3.3 O NARRADOR.....	80
3.4 PERSONAGENS.....	84
3.5 GRADIENTE SENSORIAL.....	87
3.6 AMBIENTE: MICRO E MACRO ESPAÇO.....	94
3.6.1 Primeiro deslocamento: apresentação dos campos.....	98
3.6.2 Segundo deslocamento: singularidades dos campos.....	102
3.6.3 Terceiro deslocamento: fronteira entre campos.....	108
3.6.4 Quarto deslocamento: deslocamento entre campos.....	111
CONSIDERAÇÕES.....	119
REFERÊNCIAS.....	123
ANEXO A	134

INTRODUÇÃO

O que importa são as *rupturas* significativas - em que velhas correntes de pensamento são rompidas, velhas constelações são deslocadas, e elementos novos e velhos são reagrupados ao redor de uma nova gama de premissas e temas (Stuart Hall).

Em 2002, com o reconhecimento da Língua Brasileira de Sinais-LIBRAS (Lei 10.436 de 24 de Abril de 2002) como língua de uso do povo surdo brasileiro, a literatura se constituiu como um campo de representação dos elementos culturais desta comunidade linguística, propiciando-lhe o direito ao acesso a textos literários, inspirando a criação, tradução e tradução adaptada principalmente de textos voltados para o público infantil; tal produção literária, posteriormente, passou a ser nominada por Literatura Surda. Essa produção permite perceber a sociedade sob a ótica de uma nova articulação de mundo: os valores, vivências e experiências do povo surdo. Por meio das produções literárias do povo surdo, um espaço de síntese de seus valores linguístico-culturais é apresentado à sociedade.

Com o avanço das redes sociais, as narrativas traduzidas, adaptadas e criadas em LIBRAS - ou mesmo em língua portuguesa - na literatura surda propõem uma nova maneira de pensar e criar literatura, dando visibilidade à comunidade usuária da LIBRAS, assim como oportunizam também a outras pessoas interessadas conhecer ou aprofundar os conhecimentos sobre este grupo linguístico, seus valores e especificidades culturais.

O interesse pela temática literatura surda surgiu ao longo dos anos em que tivemos a oportunidade de observar o trabalho de professores surdos; também a experiência profissional numa escola bilíngue para surdos, em São Paulo, onde atuamos como professora bilíngue durante cinco anos e percebemos o esforço dos professores surdos que, ao trabalhar o reconto dos clássicos e outros textos da literatura universal com alunos surdos, manifestavam, no reconto, aspectos linguístico-culturais do povo surdo de forma quase que natural e isso contribuía não só no desenvolvimento da própria LIBRAS, mas também na internalização e apreensão de valores linguístico-culturais do povo surdo.

Outro fator que nos levou a pesquisar sobre a literatura surda e suas representações culturais foi o fato de que, um dia, um aluno surdo, em uma

conversa pessoal, nos questionou se Deus sabe LIBRAS. Respondemos que sim, pois Deus conhece todas as línguas. Então, o aluno disse estar mais aliviado por Deus saber LIBRAS, pois tinha medo de ir para o inferno por engano, em razão de Deus desconhecer sua língua.

Verificando a insipiência de estudos na área e visando contribuir para com o ramo de estudos em literatura surda, nossa pesquisa foi norteadada pela seguinte questão central: Quais representações linguístico-culturais do povo surdo se revelam nas narrativas culturalmente adaptadas?

Como **objetivo geral**, intentamos analisar as representações linguístico-culturais do povo surdo presentes na narrativa culturalmente adaptada da literatura surda.

Por **objetivos específicos**, buscamos:

- (i) identificar e analisar as representações culturais do povo surdo expressas no espaço textual e ilustrativo da narrativa culturalmente adaptada;
- (ii) analisar os elementos estruturais da narrativa a partir dos pressupostos literários da topoanálise, identificando a constituição do espaço na narrativa culturalmente adaptada;
- (iii) verificar como as representações linguístico-culturais presentes nas narrativas culturalmente adaptadas evidenciam as noções de resistência, pertencimento e campos de forças por meio da literatura.

Para a realização do trabalho, utilizamos a obra *Patinho Surdo* (KARNOPP e ROSA, 2011) como objeto de análise. A escolha da obra justifica-se por tratar de uma narrativa culturalmente adaptada, inspirada, segundo relato dos autores, no clássico da literatura infantil *O Patinho Feio*. A obra *Patinho Surdo* apresenta várias adaptações culturais e pode ser lida tanto por meio do texto escrito em língua portuguesa quanto das ilustrações; propõe uma re-leitura histórica e política, chamando o leitor para os valores linguístico-culturais a partir da concepção do povo surdo. Além disso, a apresentação da narrativa na forma escrita da língua portuguesa concede à obra um caráter pós-colonial, pois manifesta a apropriação linguística (na modalidade escrita) dessa língua, por parte do povo surdo, reforçando o valor das experiências visuais e da LIBRAS.

Adotamos por fundamentos teóricos: os estudos pós-coloniais (BHABHA, 1998; FANON, 2005; BONNICI, 2009a; BONNICI, 2009b; NGUGI, 1986); a noção de resistência (BOSI, 2002; SANTOS, 2002), pertencimento e campos de forças (BOURDIEU, 1996; 2007a; 2007b) e a topoanálise (BORGES FILHO, 2007; BACHELARD, 1993).

Para a exposição dos resultados da pesquisa, a presente dissertação está organizada em três seções:

- 1) na primeira seção, apresentamos a construção dos fundamentos contextuais usados na pesquisa; o conceito de literatura, literatura infantil e literatura surda; o acervo disponível no Brasil nas modalidades: tradução, tradução adaptada, criação e autobiografia; assim, objetiva-se realizar a tecitura teórica entre literatura, literatura infantil e a literatura surda, aproximando os sentidos da literatura como espaço de representação;
- 2) na segunda seção, tratamos dos aspectos teóricos: literatura surda como ruptura epistemológica e representação da resistência; relação dos conceitos de campos de forças, *habitus* e pertencimento com a literatura surda a partir de Pierre Bourdieu; noção de espaço para a topoanálise;
- 3) na terceira seção, analisamos a obra *Patinho Surdo* (KARNOPP e ROSA, 2011), enfocando as noções aprofundadas e contextualizadas nas duas primeiras seções; para isso, dividimos a seção, considerando alguns elementos estruturais apontados pela topoanálise, aprofundando o contexto da obra, lócus do enunciador e do enunciado, narrador, personagens, gradiente sensorial, ambiente (micro e macro-espaço), identificando os deslocamentos espaciais que a narrativa apresenta.

Esperamos que a análise aqui sugerida contribua para com os estudos neste novo ramo de pesquisa, assim como sua valorização e maior visibilidade enquanto produção literária, trazendo um novo olhar para o campo dos estudos literários, visto que a literatura surda tem um caráter de “literatura emergente”, por nascer de comunidades linguisticamente minoritárias e que, por muitos anos, foram tratadas com indiferença pela sociedade.

1 FUNDAMENTOS CONTEXTUAIS: DA LITERATURA À LITERATURA SURDA

Esta seção se divide em três partes. Na primeira parte apontamos os fundamentos contextuais a partir de autores que concebem a literatura como linguagem pela qual se expressam valores, culturas e por meio do qual é possível tecer sentidos e significados. Na segunda parte, abordamos o conceito de literatura infantil, a fim de contextualizar as produções da literatura surda. Na terceira parte, apresentamos uma breve análise do acervo das produções na literatura surda, obtido por meio de pesquisas na web. Dividimos as produções em: traduções, traduções adaptadas, criações e autobiografias, com vistas a localizar as traduções adaptadas que manifestam as representações linguístico-culturais nas produções da literatura surda.

1.1 LITERATURA: TECITURA DE SIGNIFICADOS

O primeiro tratado sobre o discurso literário no Ocidente foi escrito pelo grande pensador grego Aristóteles (1991), em sua obra *Poética*. O texto traz a visão épica dos escritos trágicos, cômicos e dos poemas, tendo como base de sua teoria literária a *mimeses*. Para Aristóteles, a *mimeses* é entendida como representação e não somente imitação. Na representação, encontra-se o modo narrativo, que acontece em primeira ou terceira pessoa.

Em consonância com as ideias de Aristóteles sobre literatura está o filósofo, tradutor e crítico literário Walter Benjamin (2012a), para quem o narrador épico incorpora e retira da sua própria experiência o que é narrado. A narrativa floresce num meio artesão. A narrativa foi, em seu próprio sentido, uma forma artesanal de comunicação. A própria literatura é como uma atividade artesanal, que se encarna na figura do narrador, que tem suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais. Referindo-se ao narrador, Benjamin (2012a) afirma que:

Ele é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade, e sobrevive, secretamente, na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é o que continua sendo o narrador dos contos de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho, quando era

difícil de se obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência (BENJAMIN, 2012a, p. 232).

A literatura tem, portanto, uma importância histórica na formação da sociedade. O narrador, antigamente, era aquele que transmitia o saber, um lapidador do conhecimento e estava entre as figuras dos sábios nas sociedades antigas. Seu dom era contar a vida a partir de sua própria experiência e a experiência do outro. Assim, o narrador se encontrava consigo mesmo ao narrar, trazendo seus sentimentos e experiências, traços tênues de sua subjetividade.

A concepção de narrador de Benjamin (2012a) é compatível com o conceito moderno de literatura para os críticos e teóricos da literatura René Wellek e Austin Warren (1955). Para esses autores, a literatura é um espaço de fruição intelectual assim como expressão da fantasia com um caráter conotativo, tendo como material a linguagem,

tal como pedra ou bronze o são da escultura, as tintas da pintura, os sons da música. Mas importa ter presente que a linguagem não é uma matéria meramente inerte como a pedra, mas já em si própria uma criação do homem e, como tal, pejada da herança cultural de um grupo lingüístico (WELLEK e WARREN, 1955, p. 28).

A literatura nasce como construção de um grupo e está carregada de sentimento; não é apenas referencial, como na ciência, onde a linguagem possui um caráter denotativo, mas comunica o tom e a atitude do narrador ou do escritor. Ela não se limita a afirmar e expressar o que se diz; ela deseja, ainda, influenciar a atitude do leitor, persuadi-lo e, em última instância, transformá-lo (WELLEK e WARREN, 1955, p. 29).

A noção de literatura como linguagem conotativa também está presente nos escritos do crítico literário Roland Barthes (2013a), em sua obra *Crítica e Verdade*, em que conceitua a literatura como sistema deceptivo, caracterizado pela suspensão do sentido. Cabe aqui uma distinção básica da obra barthesiana entre os termos *sentido* e *significação*: “Entendo por *sentido* o conteúdo (o significado) de um sistema significante, e por *significação* o processo sistemático que une um sentido e uma forma, um significante e um significado” (BARTHES, 2013a, p. 9). De acordo com a pesquisadora Leyla Perrone Moisés (2005, p. 9), a literatura não é *sentido*, mas processo de produção de sentidos, isto é, *significação*. Dessa forma, é possível constatar que o que interessa na literatura,

para Barthes (2013a), não é o aspecto denotativo, mas o sentido conotativo presente na literatura que nos permite perceber o poder do signo linguístico e sua polissemia (MOISÉS, 2005, p. 10).

Para Barthes (2013a), a linguagem da literatura é transitiva, ou seja, ela tem a capacidade de transformar o real, pois pode recitá-lo, trazendo presente suas contradições, suas belezas e seus abismos. A literatura, para ele, é definida como relação de poder que se desmembra em forças da literatura. O texto se torna um tecido de significantes que constitui a obra, pois é o próprio aflorar da língua e, no interior dela, existem forças de liberdade (BARTHES, 2013b, p.16) denominadas: *mathesis*, *mimeses* e *semiosis*. Por *mathesis* se compreende a força da literatura que está no interstício da ciência, ou seja, a literatura está numa posição de atraso ou adiantamento em relação a esta, como um saber num movimento reflexivo que passa do epistemológico para o dramático, tornando-se não enunciador, como na ciência, mas enunciação, expondo o sujeito, o lugar deste sujeito, produzindo, por meio da língua, efeitos à sua volta; a palavra é o lugar do sabor, no sentido latino, que se confunde com saber; para que “as coisas se tornem o que são, é necessário esse ingrediente, o sal das palavras. É esse gosto que faz o saber profundo, fecundo” (BARTHES, 2013b, p.16). A literatura tem essa força de ser fecunda, de dar sabor/saber por meio da expressão linguística.

Uma segunda força apresentada por Barthes (2013b) é a representação. Desde a antiguidade, a função primeira da literatura foi representar; há, na origem do significado da literatura, a *mimeses*. Essa representação não é somente algo fantasioso, que vem do desejo do impossível, mas parte de um objeto de desejo que é o real. Por meio da representação dos seus desejos, a literatura se torna espaço de teimosia. Para Barthes (2013b):

teimar quer dizer afirmar o irredutível da literatura: o que, nela resiste e sobrevive aos discursos tipificados que a cercam: as filosofias, as ciências, as psicologias; agir como se ela fosse incomparável e imortal. Um escritor – entendo por escritor não o mantenedor de uma função ou o servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática – deve ter a teimosia do espia que se encontra na encruzilhada de todos os discursos (...) teimar quer dizer, em suma, manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera (BARTHES, 2014b, p.25).

Uma terceira força é a semiologia, que traz, por meio do fascínio pelos signos, seus significados. Ao saborear os signos nas narrativas se joga com a verossimilhança representada na realidade. Assim, na liberdade que a linguagem literária proporciona por meio de suas forças, é possível dissolver o poder das estruturas linguísticas que nos aprisionam. Barthes diz que “essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura” (BARTHES, 2013b, p.16).

É permitido, na literatura, conforme Barthes (2013b), não obedecer às estruturas linguísticas que se impõem; o autor é livre para criar sua própria estrutura, dando a ela um novo poder que se concebe em sua forma artística de se constituir, permitindo representar o real e criando novas realidades.

Consoante ao pensamento de Barthes (2013b), o filósofo existencialista Jean Paul Sartre (2004), em sua obra *O que é literatura?*, afirma que “um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo” (SARTRE, 2004, p. 34). A literatura, enquanto arte, possibilita retomar o sentido essencial das coisas e do mundo e vislumbrar novas perspectivas; lança-nos além da linguagem, possibilita o exercício da contestação, da contemplação e da criação. Segundo Sartre (2004), “o objeto literário ainda que se realize *através* da linguagem, nunca é dado *na* linguagem; ao contrário, ele é, por natureza, silêncio e contestação da fala” (SARTRE, 2004, p. 37). O silêncio do autor e do leitor frente à obra concede espaço para a manifestação - na obra e em sua interpretação - de elementos íntimos, subjetivos, reveladores da história, da formação, dos valores, da identidade. Dessa forma, a literatura não somente facilita o contato com a essência, mas contribui na formação do ser humano.

Para o professor e crítico literário Antonio Candido (1972), a literatura é a transposição do real que reflete a vida e possui uma função humanizadora: “a literatura é algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem” (CANDIDO, 1972, p. 80). Segundo o autor, a literatura possui três funções: psicológica, formadora e representação de uma dada realidade social e humana.

Em sua função psicológica, a literatura é o espaço de expressão das fantasias sob qualquer forma visual ou oral, de forma complexa ou extensa; a necessidade de sistematização das fantasias faz com que a literatura se torne uma das modalidades mais ricas. A fantasia nunca é pura e se refere sempre a algum fenômeno que faz parte do humano: sentimento, paisagem, desejos, costumes, problemas (CANDIDO, 1972, p. 81).

Uma segunda função, a formadora, que não está nos moldes da pedagogia oficial que se faz na tríade Bom, Belo e Verdadeiro, longe de ser uma instrução moral, é a função educativa da literatura que, desde as sociedades antigas, age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela: com altos e baixos, luzes e sombras. Ela “não corrompe nem edifica, traz livremente em si o que chamamos o bem e o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 1972, p. 83-85).

A literatura também possui a função de representar a realidade social e humana. Ao representá-la, por meio da produção literária, o leitor pode incorporar e experienciar o contato profundo com sua própria humanidade e essa vivência é possibilitada pelo escritor. Esta ideia é reforçada por Candido (1972), ao afirmar que a literatura está sujeita a ideologias, um escritor não é neutro nas fantasias, paisagens e realidades que expõe por meio dos escritos literários. Dessa forma, a literatura transcende a realidade em sua expressão, esteja ela em sua forma oral, visual ou escrita e tem um papel formador e transformador na vida do ser humano e da sociedade.

Mas, afinal, o que é literatura? O que faz um texto ser literário ou não literário? Segundo Marisa Lajolo (2001), crítica literária na área da literatura infantil, “o que é ou não é literatura depende do ponto de vista, do significado que a palavra tem para cada um, da situação na qual se discute o que é literatura” (LAJOLO, 2001, p. 16). Cada tempo tem uma definição do que vem a ser literatura. O texto literário se valida aos olhos de seus formuladores, ou seja, ele se torna literatura ao institucionalizar-se, seja por meio de publicação, aprovação pelo cânone literário, etc.

Lajolo (2001) argumenta que “Em latim, *littera* significa letra; isto significa que o texto literário é, em princípio, um texto escrito por meio de signos que possuem um som de fala” (LAJOLO, 2001, p. 29); tal argumento nos remete ao

fato de que comunidades de tradição oral - e que por muito tempo passaram suas histórias e poesias de geração a geração por meio da fala - sejam consideradas, por muitos, como povos de culturas inferiores por não terem registros escritos de seu acervo literário. Contrariamente a essa visão, diz Lajolo (2001) que:

toda e qualquer palavra, toda e qualquer construção linguística pode figurar no texto e liberalizá-lo. Ou, ao contrário, não liberalizá-lo coisa nenhuma, apesar de todo o pedigree literário que certas palavras e construções parecem arrastar atrás de si (LAJOLO, 2001, p. 36).

Dessa forma, não é possível estabelecer o limite entre o que é literário e o que é coloquial, pois ser ou não ser literário está incorporado no leitor e nasce das leituras que cada um faz. A vida e a história se tornam literatura e o aspecto valorativo da literatura dependerá de quem os formula ou a cultiva. Para os gregos, por exemplo, a literatura se concebia nos poemas de Homero, nas tragédias e comédias que expressavam os dramas existenciais, a relação com os deuses. Essa noção estava entrelaçada com a vida e representava a vida de cada um. De forma que, “ser ou não ser literatura é assunto que se altera ao longo do tempo e desperta paixões” (LAJOLO, 2001, p. 13). A concepção de literatura se modificou e não se fixou num único conceito. Para Lajolo (2001, p. 25):

a questão o que é literatura? é uma pergunta complicada justamente porque tem várias respostas. E não se trata de respostas que vão se aproximando cada vez mais de uma grande verdade, da verdade-verdadeira. Cada tempo e, dentro de cada tempo, cada grupo social tem sua resposta, sua definição. Respostas e definições – vê-se logo – para uso interno.

Partindo destas diferentes concepções de literatura, podemos dizer que, no mundo moderno e contemporâneo, muitos escritos podem ser ou não ser literatura; o que dará o sentido e o significado literário será o sentido social que aquela obra tem para um determinado público leitor.

Na presente pesquisa, tratamos especificamente do gênero literário conhecido como literatura infantil, que será abordado a seguir.

1.2 LITERATURA INFANTIL

Os primeiros escritos considerados como literatura infantil surgiram no século XVIII, quando a infância passou a ser valorizada e a criança não mais vista como um pequeno adulto. Naquela época, a criança detinha um novo papel na sociedade, o que motivou o aparecimento de brinquedos, livros, etc., próprios para o público infantil. A literatura assumiu, assim, a condição também de mercadoria, já que nessa época ocorreu a ascensão da economia capitalista e da indústria cultural, de forma que o crescimento da produção literária para crianças coincidiu com fatos sociais tais como o aumento da escolarização dos grupos urbanos, o avanço da indústria e uma maior demanda para consumir obras voltadas para o público infantil. Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1991) afirmam que

apesar de ser um instrumento usual de formação para criança, participando, nesse caso, do mesmo paradigma pragmático que rege a atuação da família e da escola, a literatura infantil equilibra e, frequentemente, até supera essa inclinação pela incorporação ao texto do universo afetivo e emocional da criança (LAJOLO e ZILBERMAN, 2007, p. 19).

Assim, a literatura infantil contribui na facilitação da ordenação das experiências vividas, por meio de histórias e da expansão do domínio linguístico. A literatura infantil, então, “torna-se formadora e não educativa no sentido escolar e cabe-lhe uma formação especial que interrogue a circunstância social de onde provém o destinatário e o seu lugar dentro dela” (ZILBERMAN e MAGALHÃES, 1987, p. 134).

Esta ideia de literatura infantil coaduna com a concepção de literatura de Antônio Cândido (com relação à função formadora da literatura), pois a literatura está ligada à vida e sua função formadora está além da educação formal, já que a literatura pode modificar a percepção de mundo que nos rodeia e emancipa o leitor de limitações da vida diária, apresentando-lhe novas possibilidades (ZILBERMAN e MAGALHÃES, 1987). Por meio da apresentação de novas formas de ver e perceber o mundo, a criança é capaz de assumir, em sua vivência, outros padrões interpretativos, concedendo a literatura um importante papel em sua vivência social.

Para Peter Hunt (2010), crítico britânico em literatura infantil, a literatura infantil se define como “livros lidos por membros de um grupo que a sociedade define como crianças” (HUNT, 2010, p. 96). Ao invés do termo “literatura infantil”, que traz o peso cultural da literariedade, o autor propõe o termo “textos para crianças”, entendendo texto qualquer forma de comunicação (livro, filme, desenho, reconto, etc.) e criança como um grupo que está no estado de infância para a sociedade e deseja emergir para a maturidade.

O termo infância tem sido considerado pelas sociedades como um estado da criança em que ela é facilmente manipulada, moldada, ou então como um estado de pureza e ingenuidade, ou seja, é um termo que traz consigo muitas generalizações, transmitindo uma ideia de que a infância pode ser moldada por meio de livros, porém a palavra criança é um conceito que varia de um espaço para outro, de um tempo para outro, por isso não é possível defini-lo de forma fechada (HUNT, 2010).

A literatura infantil ou textos para crianças possuem alguns elementos que os diferem da literatura destinada a adultos (CUNHA, 2006). A obra literária para crianças é essencialmente a mesma para adultos, porém difere em seus recursos quanto a estrutura, tempo, personagens, pois ela é mais simples em sua linguagem; simples não significa que sejam pueris (CUNHA, 2006), pois a criança pode não usar algumas palavras, ou até não conhecê-las, mas, ao entrar em contato, se sente interessada pelo desafio de descobrir seus significados, ou então compreendê-las, por estar num estágio além do que esperava o escritor. A puerilidade faz com que alguns autores apresentem uma faceta moralizadora ao final da história, por pensarem que a criança não é capaz de tirar conclusões, ter posicionamentos ou de perceber os elementos que compõem a trama, expondo-as ao final da história (CUNHA, 2006).

Segundo a escritora e professora Maria Antonieta Antunes Cunha (2006), outro elemento que caracteriza a literatura infantil são as imagens (desenhos, fotografias, recortes, etc.) que servem como tradução dos signos escritos, contribuindo na interpretação da história. Porém as ilustrações devem deixar fruir a fantasia da própria criança, não sendo somente meras ilustrações coloridas que não apresentam relação com o texto ou, então, não o traduzam, pois as ilustrações devem ser parte da obra escrita. À medida que a criança evolui na

leitura e domina o código escrito, assim como amplia seu vocabulário, os livros vão reduzindo suas gravuras, colocando-as como algo secundário, tendo valor meramente artístico.

Hunt (2010) afirma que a ilustração é algo que caracteriza a literatura infantil e contribui na exploração das relações entre palavra e imagem, mundo verbal e pré-verbal. Dessa forma, é possível desenvolver a diferença entre ler palavras e ler imagens, pois orquestram o movimento dos olhos. A imagem ganha um potencial semiótico/semântico não sendo apenas algo estético no livro, abrindo possibilidade para exploração de interpretação entre o meio verbal e não verbal, fazendo alusão não apenas às palavras, ao texto, mas mediante o olhar da criança e da arte do ilustrador, a imagem pode ir além do texto. Conforme a pesquisadora em literatura infantil Anelise Reich Corseiul (2009), “o livro ilustrado é um tipo singular de publicação, que coloca lado a lado não apenas dois meios distintos, um verbal e outro visual, mas dois tipos de linguagem que diferem entre si enquanto realizações estéticas” (CORSEIUL, 2009, p. 385). Entendemos que a ilustração elucida o texto e as imagens são os sentidos e significados que elas provocam no leitor.

O Dicionário Enciclopédico Mirador (1979) faz distinção entre o sentido das palavras imagem e ilustração. O verbete imagem é encontrado no dicionário como oriundo do “latim - imagine, reflexo de um objeto na água, num espelho, etc. - representação de uma pessoa ou coisa obtida por meio de desenho, gravura ou escultura” (SILVA et al., 1979, p. 947) e o verbete ilustração é descrito como “ato ou efeito de ilustrar, esclarecimento, explicação” (SILVA et al., 1979, p. 946). Entende-se, portanto, a imagem como representação visual de algo, causa da ação de ilustrar. Já a ilustração diferencia-se por adornar, fazer gravuras, aproximando seu sentido à arte de desenhar.

Conforme Corseiul (2009), a função primordial da imagem é a de narrar o texto visualmente. A imagem pode dizer tanto quanto as palavras, pois carrega informações e elucida visualmente o que não está escrito no texto. Conforme a crítica em literatura infantil Nelly Novaes Coelho (2000), a “imagem, e não a ilustração, é autônoma, tem uma significação completa em si mesma. É portadora de uma mensagem” (COELHO, 2000, p.188). A ilustração, desta forma, fornece imagens que permitem identificar os significados e sentidos que estão nelas

representados. Em outras palavras, a ilustração pode ser compreendida como a arte ou desenho e a imagem é o texto representado na ilustração.

Para Corseiul (2009), apesar das diferenças estéticas, a imagem e o texto podem dialogar, complexificando a obra: “o encontro da palavra com a imagem no mesmo espaço físico do livro é um fenômeno bastante complexo, envolvendo a sua consideração em conjunto e o entendimento de suas relações necessariamente dialogais” (CORSEIUL, 2009, p. 385).

À vista disso, entendemos que a linguagem verbal e a linguagem visual na obra podem estabelecer relações dialógicas, contribuindo no entendimento das relações espaciais e propiciando maior nitidez na discussão das representações linguístico-culturais apresentadas na narrativa.

De acordo com Coelho (2000), “conhecer as imagens contribui para que a criança perceba a interação entre os seres” (COELHO, 2000, p.196) e organize, por intermédio do imaginário literário, as representações do mundo que podem se apresentar de forma caótica.

A literatura infantil oferece também ao adulto a possibilidade de leitura crítica do mundo, pela leitura das imagens que dinamizam os livros infantis. Através “das imagens, o adulto tem a possibilidade de perceber a realidade por diferentes perspectivas” (COELHO, 2000, p.197).

A imagem favorece a compreensão das diferentes individualidades, possibilitando que a criança se situe no mundo, organize e desenvolva sua capacidade de “selecionar, abstrair, desenvolver sua capacidade de percepção, estimula e enriquece a imaginação e permite estruturar, por meio do olhar, o mundo” (COELHO, 2000, p.197).

Além da ilustração, outras características das narrativas para crianças são: a presença ou a predominância do discurso direto; personagens não complexas; linearidade; ausência do fluxo de consciência sem cenas paralelas, cortes ou volta ao passado.

Podemos dizer, então, que a literatura infantil possibilita o despertar de diferentes sentimentos, a ampliação da visão de mundo por parte da criança, assim como a possibilidade que a leitura lhe traz de entrar em contato consigo mesma, seus limites, sua condição. Segundo Lajolo (2008),

é à literatura, como linguagem e como instituição, que se confiam os diferentes imaginários, as diferentes sensibilidades, valores e comportamentos através dos quais uma sociedade expressa e discute, simbolicamente, seus impasses, seus desejos, suas utopias (LAJOLO, 2008, p.106).

Por intermédio da literatura infantil, adultos surdos encontraram um espaço para expressar sua condição na sociedade ouvinte, seus desejos e valores enquanto sujeitos surdos, produzindo obras para as crianças. Desta forma, ao realizar traduções adaptadas na literatura surda, é possível, para o autor, revelar traços de sua constituição identitária, ou seja, na obra são expressas vivências e experiências da pessoa surda usuária da LIBRAS.

1.3 LITERATURA SURDA: ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO DE SI

Na contemporaneidade, a literatura tem sido um eficaz instrumento para expressão de posicionamentos identitários por parte de grupos considerados minoritários. Essas produções literárias, escritas por sujeitos considerados diferentes, buscam expor experiências e sentimentos de suas vivências cotidianas, assim como suas dificuldades e superação em busca da felicidade (MIANES, MÜLLER, FURTADO, 2011).

O reconhecimento da LIBRAS como língua natural da comunidade surda brasileira, pela Lei 10.436/2002, possibilitou ao surdo, diante da sociedade ouvinte, a legitimação linguística, a representação do mundo de forma visual e a exposição de sua identidade, como também de sua maneira de pensar e sentir enquanto sujeito surdo. A referida Lei determina:

Art. 1º É reconhecida como meio legal de comunicação e expressão a Língua Brasileira de Sinais - Libras e outros recursos de expressão a ela associados.

Parágrafo único. Entende-se como Língua Brasileira de Sinais - Libras a forma de comunicação e expressão, em que o sistema lingüístico de natureza visual-motora, com estrutura gramatical própria, constitui um sistema lingüístico de transmissão de idéias e fatos, oriundos de comunidades de pessoas surdas do Brasil.

No Brasil, desde a década de 90, quando se iniciaram os estudos sobre LIBRAS, com o trabalho da pesquisadora Lucinda Ferreira Brito, o número de

publicações na área da surdez -tais como narrativas, poemas, traduções, etc.- se multiplicou, assim como o interesse do próprio mercado editorial, possibilitando a veiculação e a visibilidade das representações culturais de grupos considerados minorias linguísticas; em geral, essas produções literárias estão sendo veiculadas e escritas em língua portuguesa, o que possibilita que haja a circulação em outros espaços que não sejam somente o da comunidade surda. Como afirma a atriz e escritora francesa surda, Emmanuelle Laborit (1994),

um livro vai em todo lugar, passa de mão em mão, de espírito em espírito, para deixar sempre uma marca. Um livro é um meio de comunicação raramente dado aos surdos (...) vai me permitir dizer aquilo que sempre silencieei, tanto aos surdos como aos ouvintes (LABORIT, 1994, p. 9).

A literatura se apresenta como um espaço em que o povo surdo poderá revelar seu posicionamento político diante dos processos de normalização, sendo suas produções verdadeiras bandeiras de resistência, trazendo particularidades de sua cultura (MIANES, MÜLLER, FURTADO, 2011). Porém, como não há um conceito único para definir literatura, também não há um conceito definidor de “literatura surda”. Quando nos referimos à literatura surda, nos situamos conforme o pesquisador e escritor surdo Cláudio Henrique Nunes Mourão (2011) frente às representações discursivas dos surdos, pois “a literatura surda traz histórias de comunidades surdas, e essas histórias não interessam só para elas, mas para comunidades ouvintes, por meio da participação de sujeitos surdos e ouvintes” (MOURÃO, 2011, p. 73).

Muito recentemente a literatura surda começou a ser estudada (a partir do ano 2000), contribuindo para a construção da identidade e subjetividade surda. Conforme a pesquisadora e professora Lodenir Becker Karnopp (2010), a produção literária surda aproxima histórias de vida, importância da Língua de Sinais, revelando uma estreita ligação com a cultura do povo surdo. Essa produção possibilitou a tradução de experiências visuais e o relato de histórias em LIBRAS.

Na comunidade surda, os espaços de produção começaram em Associações e Federações de surdos e a grande motivação de encontro é a Língua de Sinais (KLEIN, 2005). A produção surda é motivada por práticas sociais e linguagem, ligadas aos aspectos cultural, ideológico, histórico e social

(KARNOPP, 2010). Dessa forma, a literatura surda contribui no desenvolvimento e internalização dos valores do povo surdo, proporcionando espaço de manifestação das vivências de si, representando-as na literatura, através de reconto dos clássicos infantis, piadas, poesias, teatros, criações, adaptações, etc. Na literatura surda, as produções são classificadas por Mourão (2011) em três categorias: tradução, adaptação e criação.

Na literatura surda, há narrativas traduzidas da língua portuguesa para a LIBRAS, por tradutores surdos ou ouvintes, como é o caso das histórias infantis publicadas pelo Instituto Nacional de Educação de Surdos-INES, órgão do Ministério da Educação-MEC, constituindo um razoável acervo com narrativas infantis, como por exemplo: *Chapeuzinho Vermelho*; *O Patinho Feio*; *Os Três Porquinhos*; *Branca de Neve e os Sete Anões*, etc.

Na tradução adaptada, há o “empoderamento da comunidade surda, valorizando os artefatos culturais dos surdos. Nestas produções os personagens são surdos e ocorrem mudanças no enredo” (MOURÃO, 2011). Como exemplo, temos as publicações: *Adão e Eva* (KARNOPP e ROSA, 2011); *Patinho Surdo* (KARNOPP e ROSA, 2011), entre outras.

Uma terceira categoria é a criação, em que encontraremos narrativas elaboradas por escritores surdos; nestas obras, em geral, o enredo está relacionado às experiências e vivências da pessoa surda, à valorização da LIBRAS e os personagens são surdos. É o caso de obras como: *A Fábula da Arca de Noé* (MOURÃO, 2014) e *As luvas Mágicas de Papai Noel* (MOURÃO, 2012); *Tibi e Joca* (BISOL, 2001), etc.

Veremos, em seguida, as produções da literatura surda no Brasil, disponíveis no mercado editorial.

1.4 LITERATURA SURDA: ACERVO DISPONÍVEL NO BRASIL

Ao fazer um levantamento na *web*, foi possível constatar que as produções literárias surdas, publicadas por editoras, podem ser identificadas em quatro modalidades: tradução, tradução adaptada, criação e biografia.

As traduções para LIBRAS se caracterizam, geralmente, em narrativas infanto-juvenis. Publicadas desde 1999, os tradutores são principalmente

membros da comunidade surda, em geral surdos, professores/instrutores de LIBRAS.

Algumas editoras que comercializam essas obras são específicas em obras para surdos, como é o caso das editoras Arara Azul e LSB-Vídeo. Isto não ocorre somente no Brasil, mas também em outros países. Na França, por exemplo, há a editora Monica Company, que comercializa obras desenvolvidas por autores surdos e, em Portugal, a editora Surd'Universo.

Com o desenvolvimento das tecnologias da informação e comunicação-TIC, o acesso às editoras e às produções - principalmente pelos membros da comunidade surda - se ampliou e hoje, com a inclusão e a acessibilidade, também podemos dizer que se gerou uma demanda de produção e venda em razão da preocupação não só com a formação pedagógica, mas também com o acesso cultural dos sujeitos surdos à produção literária.

Observemos o Quadro 1, abaixo, com as traduções feitas no Brasil no período de 2000 a 2013:

QUADRO 1- OBRAS TRADUZIDAS PARA LIBRAS NO BRASIL (2000 - 2013)

Ano	Tradutor	Obra	Editores
2000	INES	<i>Educação de Surdos 3 - Histórias Infantis em Língua de Sinais - O verbo em Português e em LIBRAS: Chapeuzinho Vermelho; A raposa e as uvas; A lenda do Guaraná; Introdução às Operações Matemáticas: Branca de Neve e os sete anões; O Curumim que virou Gigante; A Lebre e a Tartaruga.</i>	INES/MEC
2002	Heloísa Grip Diniz e Roberto Gomes Lima	<i>Iracema (José de Alencar)</i>	Arara Azul
2003	INES	<i>Educação de Surdos 4 Contando Histórias em LIBRAS: Clássicos da Literatura Mundial: Patinho Feio; Cinderela; Os três Porquinhos; Os Três Ursos; João e Maria; A Bela Adormecida.</i>	INES/MEC
2004	INES	<i>Educação de Surdos 7 Contando Histórias em LIBRAS: Lendas Brasileiras: O curupira; A lenda da lara; A lenda da manioca. Clássicos da Literatura Mundial: O leão e o Ratinho; O corvo e a raposa; A</i>	INES/MEC

		<i>cigarra e as Formigas; O Pastor e as Ovelhas.</i>	
	Ana Regina Campello e Nelson Pimenta	<i>A história de Aladim e a lâmpada maravilhosa (Rosalind Kervin)</i>	Arara Azul
	Marlene Pereira do Prado e Juan Nascimento Guimarães	<i>O velho da horta (Machado de Assis)</i>	Arara Azul
	Alexandre Melendez e Roberta Almeida	<i>O alienista (Machado de Assis)</i>	Arara Azul
2005	Heloíse Gripp Diniz e Roberto Gomes de Lima	<i>O caso da vara (Machado de Assis)</i> <i>A missa do galo (Machado de Assis)</i> <i>O relógio de ouro (Machado de Assis)</i> <i>A cartomante (Machado de Assis)</i>	Arara Azul
	INES	<i>Educação de Surdos 9: Contando histórias em Libras: Clássicos da literatura mundial:</i> <i>O gato de botas; A roupa nova do rei; Rapunzel; Os trinta e cinco camelos; Aprender a escrever na areia; O cântaro milagroso</i>	INES/MEC
	INES	<i>Educação de Surdos 10: Contando Histórias em LIBRAS:</i> <i>Dona cabra e os sete cabritinhos; As fadas; A galinha ruiva; A galinha dos ovos de ouro; O cão e o lobo</i>	INES/MEC
2006	Nelson Pimenta e Luiz Carlos Freitas.	<i>As aventuras de Pinóquio (Carlos Lorenzine)</i>	LSB-Vídeo
2007	Clélia Regina Ramos	<i>A ilha do tesouro</i> <i>Alice para crianças</i>	Arara Azul
2009	Nelson Pimenta	<i>Seis fábulas de Esopo em LIBRAS:</i> <i>A raposa e as uvas; As gêmeas e o galo; O cão e o pelicano; Os pelicanos amigos; O cão e seu osso; O sol e o vento.</i>	LSB-Vídeo
	Clélia Regina Ramos	<i>Peter Pan (J. M. Barrie)</i>	Arara Azul
2011	Clélia Regina Ramos	<i>Uma aventura do Saci-Pererê</i>	Arara Azul
2011	Gildete da Silva Amorin	<i>Fábulas de La Fontaine:</i> <i>A Cigarra e a Formiga; A galinha dos ovos de ouro; A coruja e a águia</i>	Arara Azul
2011	Rodrigo Geraldo Mendes e Gildete da Silva Amorin	<i>O gato de botas (Charles Perrault)</i>	Arara Azul
2013	Clélia Regina Ramos	<i>Historietas em Libras/Português:</i> <i>Fábulas:</i> <i>A cigarra e a formiga; A galinha dos ovos de ouro; A coruja e a águia</i>	Arara Azul

		<i>O gato de botas; Uma aventura do Saci-Pererê; João e Maria; O Soldadinho de Chumbo</i>	
--	--	---	--

Fonte: Elaboração da autora a partir de informações disponibilizadas na *web*.

Verifica-se que grande parte das produções é publicada pela editora Arara Azul e pelo Instituto Nacional de Educação de Surdos-INES. Em geral, apresentam-se de forma bilíngue, com versão da Língua Portuguesa para a LIBRAS. A maioria das traduções é de clássicos infanto-juvenis, entretanto, há publicações com traduções para LIBRAS de alguns clássicos da literatura brasileira. Entre os anos 2000 a 2006, o INES publicou e distribuiu gratuitamente clássicos da literatura infanto-juvenil para escolas de surdos e setores governamentais que se dedicam à educação de surdos. Na época, o grande objetivo era dar acesso à criança surda à literatura e ajudá-la a tornar-se não somente usuária da LIBRAS, mas leitora de sua própria língua. As linguistas Ronice Müller Quadros e Magali L. P. Schmiedt (2006) afirmam que, na alfabetização da criança surda na língua de sinais, assim como em seu processo de letramento, as histórias infantis e o reconto têm um papel importante na educação dos surdos, já que contribuem para a “descoberta da própria língua e de relações expressadas por meio da língua” (QUADROS e SCHMIEDT, 2006, p. 28).

A imersão nas produções culturais do povo surdo, assim como o contato com os clássicos através da tradução, promove, na criança, a oportunidade de refletir sobre sua própria língua, além de instrumentalizá-la com a língua de sinais, contribuindo para seu amadurecimento e para um processo educacional de mais complexidade e qualidade.

Além da tradução dos clássicos da literatura brasileira e da literatura infantil apresentados no Quadro 1, encontramos alguns trabalhos de traduções diferenciados, como os de Clélia Regina Ramos, publicados pela editora Arara Azul. Esse tipo de tradução é considerado como tradução adaptada, pois, diferentemente das outras traduções, possui objetivo pedagógico e consiste de textos que buscam a interatividade com o leitor por meio da LIBRAS. Nas traduções adaptadas produzidas por Clélia Regina Ramos, por exemplo, encontramos atividades que contribuem no letramento e desenvolvimento dos

alunos surdos, com relação à LIBRAS e à Língua Portuguesa escrita, em razão do objetivo pedagógico e educacional que as obras possuem.

Salientamos, entretanto, que as traduções adaptadas, feitas por Clélia Regina Ramos, apresentadas no Quadro 1 (publicadas em 2007, 2009, 2011 e 2013, pela editora Arara Azul) se diferenciam das traduções adaptadas feitas por autores como: Lodenir Karnopp, Fabiano Rosa (surdo), Carolina Hessel (surda) e Cláudio Henrique Nunes Mourão (surdo), apresentadas no Quadro 2, abaixo:

QUADRO 2 - TRADUÇÕES ADAPTADAS PARA A CULTURA SÚRDA (2003 - 2014)

Ano	Tradutor/Adaptador	Obra	Editora
2003	Lodenir Karnopp Carolina Hessel e Fabiano Rosa	<i>Cinderela Surda</i> <i>Rapunzel Surda</i>	ULBRA
2005	Fabiano Rosa e Lodenir Karnopp	<i>Adão e Eva</i> <i>Patinho Surdo</i>	
2104	Cláudio Henrique Nunes Mourão	<i>A Fábula da Arca de Noé</i>	Girassol

Fonte: Elaboração da autora a partir de informações disponibilizadas na web.

Para Mourão (2001), as traduções adaptadas que compõem o acervo disponível na literatura surda manifestam, em sua adaptação, os valores linguístico-culturais do povo surdo, se diferenciado das traduções adaptadas de Clélia Regina Ramos, apresentadas no Quadro 1.

Os títulos apontados no Quadro 2 evidenciam a adaptação cultural que os autores fazem na leitura dos clássicos e expressam, nestas adaptações, aspectos da língua, vivências e desafios do povo surdo. Os personagens usam sinais e a história apresenta adaptações que manifestam os valores linguístico-culturais dos surdos. As traduções adaptadas que possuem características culturais do povo surdo não são disponibilizadas pelas editoras com versão em LIBRAS, porém, hoje, com o uso cada vez mais frequente das TIC, algumas podem ser encontradas traduzidas para a LIBRAS em redes sociais. As obras constantes do Quadro 2 são disponibilizadas pela editora na versão escrita da

língua portuguesa e algumas delas com versão para o *SignWriting* (Escrita em Sinais).

A escrita em sinais ou *SignWriting* compreende:

grafemas que, de forma visual, representam os parâmetros da Língua de Sinais representando o sinal de forma escrita. Este sistema de escrita se apresenta na literatura surda de forma linear e se lê da esquerda para direita (SPENCE, 2015, p. 66).

A Escrita em Sinais ou *SignWriting* teve sua origem em 1974, na Dinamarca, com Valerie Sutton Spence, especialista em escrita de movimentos, e surgiu do *DanceWriting* (escrita de dança), utilizada para registrar os movimentos de coreografias, ballet e danças em geral. No Brasil, segundo as pesquisadoras Simoni Ayumi Ueta de Souza Campos e Tânia dos Santos Alvarez da Silva (2013), o *SignWriting* teve sua utilização iniciada em 1996, com Dr. Antonio Carlos da Rocha Costa, pesquisador da PUC – RS que, em contato com este sistema, propôs um grupo de trabalho com as pesquisadoras Marianne Stumpf (surda) e Márcia Borba. Com isso, algumas escolas manifestaram interesse pelo sistema e, em 2006, a Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC incluiu o ensino desse sistema no curso de graduação Letras-Libras, no qual a escrita de sinais era disciplina obrigatória, fortalecendo e contribuindo para a legitimação desse sistema de escrita. Conforme Madson Barreto e Raquel Barreto (2015, p. 67),

diferentemente dos demais sistemas de escrita propostos, o *SignWriting* faz uso de relações espaciais de seus grafemas em uma caixa bidimensional para representar cada sinal. São registrados com precisão todos os articuladores dos sinais, inclusive as Expressões não Manuais, quando necessárias ao entendimento.

O *SignWriting* é mais um instrumento de acesso à literatura que o aluno surdo pode ter. Algumas obras foram publicadas neste sistema, dentre elas *Cinderela Surda* e *Rapunzel Surda* (KARNOPP, ROSA e HESSEL, 2007), contribuindo para que o surdo conheça, respeite e valorize sua própria língua. Mesmo não sendo objeto de nosso estudo, vale dizer que o *SignWriting* é um sistema de escrita usado tanto para produzir literatura quanto na alfabetização da criança surda em alguns estados do Brasil que possuem educação bilíngue; também é ensinado como disciplina no curso de licenciatura Letras/Libras para a formação de professores de LIBRAS. Os estudos e o uso do *SignWriting* têm

crescido no Brasil, tanto pela comunidade surda quanto por pesquisadores. Apesar de relevante, seu estudo não é o objeto de nossa pesquisa, porém a ele nos referimos para conhecimento e verificação do quanto a literatura surda sinaliza diferentes formas de acesso ao surdo e ao ouvinte.

Como dito anteriormente, as narrativas que apresentam adaptações culturais são nosso foco de análise. Na teoria literária, os estudos pós-coloniais nos permitem fazer uma leitura das vivências da comunidade surda, representadas nos clássicos.

A presença de personagens surdos nas narrativas adaptadas ou nas criações não é algo exclusivo das produções literárias feitas pela comunidade surda do Brasil. Em outros países, as adaptações também ocorrem; várias obras são criadas tendo como personagem principal o surdo como, por exemplo, em Portugal: *Mamadu, o herói surdo* (MORGADO, 2007); no Canadá: *Dina, the deaf dinosaur* (2013), na França: *Leo, l'enfant sourd* (LAPALU, 1997); *Sur les traces d'un poilu sourd* (GUEPIN, 2013), na Costa Rica: *Soy sordo cien por ciento* (GONZÁLEZ, 2012).

As traduções adaptadas e as criações na literatura surda são feitas, em geral, por autores surdos e são veiculadas por várias editoras - como é o caso da Surd'Universo (Portugal); Monica Company (França); LSB-Vídeo (Brasil), Arara - Azul (Brasil). As três primeiras editoras citadas foram criadas por pessoas surdas; porém as publicações não se restringem a elas. No Brasil, o mercado editorial é restrito: em geral, as editoras são de pequeno alcance nacional o que restringe o acesso, ou seja, as pessoas que não estão envolvidas de alguma forma com a comunidade surda podem desconhecer a existência dessas obras; às vezes o autor produz de forma independente. No Quadro 3, a seguir, elencamos as criações de narrativas e poesias por autores surdos (1999 - 2012):

**QUADRO 3 - CRIAÇÕES DE NARRATIVAS E POESIAS
POR AUTORES SURDOS (1999 - 2012)**

Ano	Autor	Obra	Editora
1999	Nelson Pimenta	<i>Bandeira do Brasil Natureza Língua Sinalizada e Língua Falada O Pintor de A a Z</i>	LSB-Vídeo
2001	Cláudia Bisol.	<i>Tibi e Joca: uma história de dois mundos</i>	Mercado Aberto
2005	Nelson Pimenta	<i>A árvore de Natal em LSB (Poesia)</i>	LSB-Vídeo
2008	Maria A. Amin de Oliveria, Maria Lucia Mansur Bonfim de Oliveira e Ozana Vera Giorgini de Carvalho	<i>Um mistério a resolver: o mundo das bocas mexedeiras</i>	LSB-Vídeo
2009	Liège Gemelli Kuchenbecker	<i>Feijãozinho Surdo</i>	ULBRA
2010	Cléber Couto	<i>Casal Feliz.</i>	(Produção Independente)
2012	Alessandra F. Klein e Cláudio Henrique Mourão	<i>As luvas mágicas de Papai Noel</i>	Girassol

Fonte: Elaboração da autora a partir de informações disponibilizadas na web.

A criação, na literatura surda, traz em sua temática a surdez e suas experiências. Na tradução adaptada, a fonte é um clássico e, a partir dele, são feitas as adaptações; já na criação a narrativa é elaborada por um surdo (a), podendo ter a participação de ouvinte pertencente à comunidade surda, trazendo, por meio da fantasia, as experiências e valores linguístico-culturais do povo surdo. No Brasil, as obras produzidas têm como alvo o público infanto-juvenil, principalmente surdo. Em outros países, onde a língua de sinais teve seu reconhecimento anterior ao século XXI, encontramos produções para o público adolescente e adulto.

No Quadro 3, verifica-se que a poesia surda, no Brasil, foi publicada, pela primeira vez, pela editora LSB-Vídeo, em 1999. O poema *O pintor de A a Z* (Nelson Pimenta) apresenta o que Thomas K. Holcomb (2013, p. 157), pesquisador e escritor surdo da Califórnia, denomina *Alphabetical handshape*.

Nesse tipo de produção, o autor surdo sinaliza o tema por meio das letras do alfabeto, sinalizando letra a letra características do trabalho do pintor; a rima é feita pela combinação visual das configurações de mãos. Há também outro tipo de poema conhecido como *Particular handshape* (HOLCOMB, 2013, p. 157), em que se enquadram os outros poemas de Nelson Pimenta, publicados pela LSB-Vídeo em 1999. Nesta categoria, o poema é recitado a partir de uma temática associada às configurações de mãos que constituem rimas visuais nas Línguas de Sinais.

As criações na literatura surda são publicadas, em geral, de forma bilíngue (LIBRAS e Língua Portuguesa) e os livros vêm acompanhados com versão audiovisual em Língua de Sinais.

Além da poesia em que as configurações de mãos são usadas de forma visualmente rimada, denominada *handshape* (HOLCOMB, 2013), em que se enquadram as produções de Pimenta (1999), citadas no Quadro 3, há também a poesia escrita na sua forma tradicional, em versos, na língua portuguesa.

No Brasil, a produção literária de poesia surda publicada ainda é bem tímida e algumas produções têm formato autobiográfico, como é o caso da obra *Meus sentimentos em folha*, da autora surda Ronise Oliveira (2005). O Quadro 4, a seguir, demonstra algumas obras autobiográficas produzidas no Brasil.

QUADRO 4 - AUTOBIOGRAFIAS (1994 - 2013)

Ano	Autor	Obra	Editora
1994	Emmanulle Laborit	<i>O vôo da gaivota</i>	Best Seller
1998	Oliver Sacks	<i>Vendo Vozes</i>	Companhia das Letras
2000	Vera Strnadová	<i>Como é ser surdo</i>	Babel
2001	Celso Badin	<i>A juventude, o carnaval e o Rio de Janeiro</i>	Áurea
2004	Shirley Vilhalva	<i>O despertar do silêncio</i>	Arara Azul
2005	Ronise Oliveira	<i>Meus sentimentos em folha</i>	Literiskroart
	Olindina Coelho Possídio	<i>No meu silêncio ouvi e vivi</i>	Novo Horizonte

2009	Vidal Vanessa	<i>A verdadeira beleza uma história de superação</i>	Produção Independente
2010	Sylva Lia Crespan Neves	<i>Mãos ao vento</i>	Produção Independente
2013	Patrícia Rodrigues Witt	<i>Surdez: Silêncio em voo de borboleta</i>	Movimento
	Silvia Andrei Witkoski	<i>Ser Surda: história de uma vida por muitas vidas</i>	Juruá
	Paula Pfeifer	<i>Crônicas da Surdez</i>	Plexus

Fonte: Elaboração da autora a partir de informações disponibilizadas na web.

A autobiografia tem como alvo a comunidade surda adulta e trata, de forma ficcional, das vivências e das diferentes perspectivas do sujeito surdo na sociedade majoritária ouvinte. A autobiografia do povo surdo geralmente é escrita em língua portuguesa e não possui versão em LIBRAS. Janeta Inês Müller e Lodenir Karnopp (2015) apontam que “traduzir-se em outra língua possibilita borrar fronteiras, construir nichos para um povo requerer suas diferença, além de se constituir recurso para as lutas e movimentos” (MÜLLER e KARNOPP, 2015, p. 12).

Por intermédio da literatura, é possível retratar as experiências de sucesso, as conquistas e deixar registrados os valores conquistados, adquiridos e preservados, de geração em geração, pela comunidade surda, assim como chamar atenção dos leitores para os valores linguístico-culturais do povo surdo. A pesquisadora Leonor Arfuch (2010), em sua obra *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, aponta que o ‘*espaço biográfico*’ permite “uma combinatória peculiar de certos problemas comuns, em que se ganha a diversidade interna em detrimento de uma unidade global do campo” (ARFUCH, 2010, p. 57). As diferentes experiências são manifestas nas obras autobiográficas assim como os interesses, valores, dramas comuns ao campo linguístico ao qual o enunciador pertence.

Na escrita autobiográfica, o autor encurta a distância da verdade narrando a si mesmo e aproxima o enunciado e o enunciador (ARFUCH, 2010). Conforme Arfuch (2010), a autobiografia “permite ao enunciador a confrontação rememorativa entre o que era e o que *chegou a ser*, isto é, a construção imaginária de ‘si mesmo com o outro’” (ARFUCH, 2010, p. 54-55).

A formatação das experiências em relação à surdez por meio de obras ficcionais autobiográficas contribuiu na externalização da intimidade e também na regulação e formação dos valores do povo surdo. Afirma Arfuch (2010) que o ‘espaço biográfico’ contribui para salvaguardar a conduta e pode funcionar como mecanismo regulador e normalizador de seus membros (ARFUCH, 2010). A noção de espaço biográfico de Arfuch (2010) se relaciona com a ideia de autobiografia em Müller e Karnopp (2015) que afirmam,

Assim, narrar-se para o outro pode ser entendido como um processo de assujeitamento em que o narrador é chamado a confessar momentos de vida, sentimentos e desejos. Nessa rede de significados, o autor surdo se dá a conhecer, mas também é cerceado na sua expressividade, pois a circulação e o consumo de algumas narrativas também pressupõem uma ordem discursiva, inclusive em se tratando de regras e particularidades do mercado editorial; ou seja, o sujeito regula a si mesmo por meio da cultura, através de um regime de verdades que delimita o que pode ou convém se dito, ou não, em um contexto discursivo (MÜLLER e KARNOPP, 2015, p. 8).

Podemos considerar que as produções autobiográficas do povo surdo não dizem respeito apenas aos elementos participantes do “eu”, mas, em sua construção, objetivam e acenam à condição coletiva que pertence ao “nós”. Segundo Arfuch (2010), a produção autobiográfica não só diz respeito ao particular/privado, mas também ao público; propõe, assim, a “articulação indissociável entre o eu e o nós, os modos como as diversas narrativas podem abrir, para além do caso singular “pequena história”, caminhos de autocriação, imagens e identificação múltiplas” (ARFUCH, 2010, p. 100).

A autobiografia, para o povo surdo, não é somente a sinalização de “uma voz”, mas a pluralidade de olhares e experiências que, apesar das diferenças, se encontram nos mesmos interesses, conquistas e descobertas linguístico-culturais em meio à comunidade ouvinte.

Observando os Quadros 1, 2, 3 e 4, veremos que as produções, sejam traduções, criações ou adaptações, ganham visibilidade no Brasil a partir de 2002, quando ocorreu o reconhecimento da LIBRAS, com a Lei 10.436. Na década de 90, duas obras autobiográficas foram traduzidas e logo se tornaram referência para a comunidade surda: *Vendo Vozes* (SACKS, 1998) e *O voo da gaivota*

(LABORIT, 1994); a primeira é biográfica, tendo como autor um pesquisador ouvinte e a segunda é autobiográfica, tendo uma surda como autora. No Brasil, estas obras possibilitaram o conhecimento de experiências e vivências de surdos que venceram os preconceitos sociais, encontraram seu espaço na sociedade e inspiraram outros surdos a escreverem suas experiências e vivências. Observam-se, também, publicações em editora universitárias, como é o caso das Editoras da ULBRA, da UFSC e outras com renome nacional como, por exemplo, a Companhia das Letras.

Além das modalidades de que já tratamos (tradução, adaptação, criação, autobiografia e poesia) Holcomb (2013) traz mais duas modalidades da literatura surda: o humor e os periódicos. O humor surdo, na literatura surda, é apresentado na forma de charges, histórias em quadrinhos e piadas. No Brasil, as produções de humor surdo são mais encontradas na *web*. Na Europa e nos EUA, encontramos publicações nessa modalidade, tanto no formato impresso (anedotas, piadas) como em charges, disponibilizadas na *web*. Por exemplo: *Surdos 100 piadas* (LAPALU, 2009) – Portugal, na forma de quadrinhos; *Deaf Culture Our Way: Anecdotes from the Deaf Community* (HOLCOMB, 2011) - EUA em anedotas; *That deaf Guy* - EUA, na forma de charge, disponível pela *web* no site www.thatdeafguy.com, entre outras. Nessas produções, as experiências do surdo são tratadas de forma cômica e de maneira visual. Segundo Karnopp (2015), em suas pesquisas sobre materiais de literatura surda nos EUA, verifica-se que grande parte do material é disponibilizada em *American Signs Language* – ASL, sem legenda em inglês ou voz. Além disso, algumas produções culturais do povo surdo nos EUA são registros de festivais e concursos literários realizados em escolas e associações e o tema preferido são as experiências de vida dos surdos.

Carolina Hessel Silveira (2015), pesquisadora e escritora surda, em sua tese de doutorado intitulada *Literatura Surda: análise da circulação de piadas clássicas em Línguas de Sinais*, afirma que, das piadas produzidas pelo povo surdo no mundo, o Brasil produz 30%, ocupando o segundo lugar; em primeiro estão os EUA, com 48% das produções e a França em terceiro, com 8%. Outro dado relevante é o formato das piadas. Segundo Silveira (2015), a maior parte das piadas surdas estão disponibilizadas em vídeos e filmagens visto que,

são formas de registros plenos para a comunidade surda, pois possibilitam o acesso direto à língua de sinais, capturando as expressões faciais, os detalhes, as minúcias, as metáforas, a riqueza e a criatividade da língua (SILVEIRA, 2015, p. 167).

No Brasil, foi observada, na pesquisa de Silveira (2015), a publicação de materiais instrucionais para o ensino da LIBRAS, contendo piadas surdas: *Libras em contexto* (FELIPE e MONTEIRO, 2006), organizado pela FENEIS em 1997, possui seis piadas; Curso de LIBRAS 1 (PIMENTA e QUADROS, 2013), organizado pela editora LSB, vídeo com a primeira edição em 2006 e DVD's: *Piadas em Libras*, de Sandro Pereira, publicada em 2009 pela Confederação Brasileira de Surdos; *20 piadas*, DVD em LIBRAS publicado pela Federação Nacional de Educação e Integração da Pessoa com Surdez-FENEIS, de São Paulo, produzido e distribuído em 2003/2004, disponibilizado na *web*, em 2010, pela FENEIS-SP. Nessas produções há piadas consideradas clássicas pelo povo surdo, como *O leão surdo* e *a Árvore Surda* - oriundas do livro *Surdos 100 Piadas*, do autor Yves Lapalu, publicado em 1997 na França e traduzido pela editora Surd'Universo em 2009.

Em outros países existem produções de piadas surdas (além do formato audiovisual) também disponíveis na forma escrita ou em desenhos: *Deaf Culture: Our Way* (HOLCOMB, 2011) - EUA; *Leo, o puto surdo* (LAPALU, 2007) - França; *Surdos 100 piadas* (LAPALU e RENARD, 2009) - Portugal.

Esse breve panorama, apresentando as diferentes modalidades da literatura surda e a sua crescente produção no Brasil, demonstra que a divulgação e produção nessa área ganharam visibilidade, o que se ampliou após a legitimação da LIBRAS e dos estudos formais dessa língua. Holcomb (2013) diz que “as produções literárias possuem pouca crítica formal e conforme os estudos na área da surdez avançam as pesquisas na área da literatura surda também amadurecem” (HOLCOMB, 2013, p.134).

Consideramos que dois aspectos marcam a literatura surda: (i) a maioria dos temas está associada a uma imagem positiva da surdez e à resistência à opressão ouvintista, enfatizando a importância da Língua de Sinais, a valorização da pessoa surda na sociedade, enquanto diferente e com valores próprios. Sob este aspecto, a literatura se torna um instrumento que possibilita o conhecimento dos valores culturais e linguísticos do povo surdo; (ii) outro aspecto é que a

tecnologia torna possível, cada vez mais, disponibilizar o acesso a obras bilíngues (Língua de Sinais e Língua Portuguesa).

Não obstante a crescente produção da literatura surda, constatamos que as obras disponíveis no mercado editorial no Brasil ainda são em número bastante reduzido. Aliada a esse fator está a pouca ou quase nenhuma fortuna crítica existente na área. Por tais motivos, estudar a literatura surda é uma atitude não só pertinente como necessária. Com o surgimento das teorias pós-coloniais, temos a oportunidade de refletir sobre as produções literárias das minorias, como é o caso das literaturas surda, africana, haitiana, feminina, indígena, entre outros grupos marginalizados que, durante séculos produziram, porém não tiveram suas produções prestigiadas no ambiente acadêmico.

A literatura surda, assim como outras literaturas consideradas pós-coloniais, surge de situações em que há relações de poder (dominado/dominador) e, através da literatura, busca-se, de forma estratégica, libertar-se da linguagem imperial que o dominador/colonizador impôs (ASCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 1991). Enquanto produção de um grupo minoritário, a literatura surda -assim como outras produções literárias de minorias- é entendida por autores e críticos pós-coloniais como Boaventura de Souza Santos (2002), Frantz Fanon (2005), Alfredo Bosi (2002) e o sociólogo Pierre Bourdieu (2007a) como uma modalidade de literatura que rompe com os paradigmas tradicionais, questionando a forma canônica de compreender o objeto literário.

Veremos, a seguir, como a literatura surda pode ser uma estratégia de resistência e ruptura “contra a dominação linguística” (ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 1991) sofrida por séculos pela língua oral dominante que imperou contra a língua de sinais, trazendo um novo olhar (BOURDIEU, 2007a), evidenciando os valores linguístico-culturais do povo surdo por meio da narrativa culturalmente adaptada na literatura surda.

2 FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS: PÓS - COLONIALISMO, PIERRE BOURDIEU E TOPOANÁLISE

Nesta seção, temos por objetivo aprofundar os fundamentos teóricos que deram suporte ao trabalho realizado, numa abordagem interdisciplinar. A seção está organizada em duas partes: na primeira parte discutimos as noções de ruptura, envolvendo a resistência e a tradução cultural presentes nos estudos pós-coloniais, a fim de situar, em nossa pesquisa, a literatura surda em suas traduções adaptadas culturalmente; discutiremos, ainda, sobre as noções de campo de forças, *habitus* e pertencimento presentes nos escritos de Pierre Bourdieu; na segunda parte, apresentamos os elementos da toponálise utilizados como metodologia para a análise estrutural do texto *Patinho Surdo*.

2.1 LITERATURA SURDA: NOÇÕES DE RUPTURA

Como vimos na seção anterior, a literatura surda surgiu a partir de práticas sociais do povo surdo. Santos (2002) diz que “toda experiência social produz e reproduz conhecimento e ao fazê-lo pressupõe uma ou várias epistemologias” (SANTOS, 2002, p. 9). Para o autor, epistemologia compreende toda noção ou ideia, refletida ou não, sobre as condições que contam como conhecimentos válidos no interior de um contexto ou campo específico; logo, a literatura surda adaptada, originada na e para a comunidade surda, pressupõe uma epistemologia específica, pois diferentes relações e experiências sociais possuem diferentes critérios de validade, dando origem a diferentes epistemologias. Assim, podemos dizer que há valores linguístico-culturais específicos da comunidade surda que diferem dos valores da comunidade ouvinte.

Enquanto objeto epistemológico na área da literatura, as narrativas adaptadas na literatura surda podem ser consideradas como literatura de ruptura, colocando-se como uma epistemologia do conhecimento ausente, pois partem de um grupo linguístico minoritário. Conforme Santos (2002),

a epistemologia dos agentes ausentes e uma demanda de subjetividades desestabilizadoras que se revelam contra práticas conformistas, rotinizadas e repetitivas fazem emergir qualidades emergentes fundadas em diferentes práticas sociais e deixa-as

competir nos campos sociais que se convertem em campos de experimentação social (SANTOS, 2002, p. 249).

Segundo Santos (2002), como literatura de ruptura, a prática de conhecimento ausente rompe com a idéia conservadora de tradução, reabilita o senso comum de forma a enriquecer a nossa relação com o mundo. Assim, ocorre um movimento emancipatório, ou seja, a literatura se torna um lugar de projeção e reconhecimento de si mesmo; objeto de identificação e autoconhecimento, construído por grupos sociais vulneráveis, oprimidos, marginalizados ou excluídos, a literatura se torna um nicho onde a comunidade que se distingue de outros grupos desvela suas diferenças, constituindo, por meio dela, um campo de relações com o outro.

Bourdieu (2007a), em sua obra *O poder simbólico*, nos alerta sobre a possibilidade de, ao pensarmos as práticas sociais, termos um olhar ingênuo, ou seja, pensarmos numa perspectiva conservadora, do já estabelecido. Para se pensar o social, suas práticas, experiências e produções é preciso dispor-se a construir um novo olhar. A pesquisa científica tem esse papel de nos tirar de formas inesperadas do pré-concebido, do conhecimento já estabelecido, construindo um novo olhar sob um determinado objeto epistemológico. A pesquisa tem como tarefa “instaurar uma norma fundamental da prática científica e a conversão do pensamento, a revolução do olhar, a ruptura com o pré-construído e com tudo o que, na ordem social - e no senso douto - o sustenta” (BOURDIEU, 2007a, p. 49).

Essa ruptura epistemológica, como sugere Bourdieu (2007a), deixa em suspenso o que já se conhece sobre determinado assunto, dando espaço para uma nova forma de conceber e pensar determinado objeto; a ruptura é uma conversão do olhar, uma mudança de visão do mundo social; a narrativa adaptada surda nos desafia a conceber o povo surdo com um novo olhar, rompendo com a ideia de minoria linguística.

Para Homi K. Bhabha (1998), teórico, crítico literário e referência nos estudos pós-coloniais, a perspectiva pós-colonial emerge dos discursos das minorias e possibilita formular revisões críticas em torno da diferença cultural, da autoridade social, a fim de revelar antagonismos e ambivalências dos discursos racionalizados, conduzindo-nos a perceber o outro na sua diferença por meio das

enunciações ou expressões culturais que acontecem via linguagem - que, no nosso caso, são tecituras literárias.

O povo surdo, enquanto comunidade linguisticamente minoritária, por meio das narrativas adaptadas, apresenta enunciações culturais que, de forma estratégica, podem contribuir na legitimação e emancipação das formas culturais que emergem, de forma não canônica, na literatura. Segundo Bhabha (1998),

uma convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social -como ela emerge em formas culturais não-canônicas- transforma nossas estratégias críticas. Ela nos força a encarar o conceito de cultura exteriormente os *objets d'art* ou para além da canonização da "idéia" de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, frequentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato da sobrevivência social (BHABHA, 1998, p. 240).

A tradução culturalmente adaptada se manifesta como um artefato cultural e, conforme Karin Strobel (2013), pesquisadora surda, o povo surdo possui diversos artefatos culturais (experiência visual, desenvolvimento linguístico, família, vida social e esportiva, artes visuais, política, materiais), que podem servir como estratégia de sobrevivência, resistência, já que manifestam a forma de pensar, sentir e compreender o mundo singulares ao povo surdo, utente da LIBRAS.

A literatura surda, nas suas diferentes modalidades (criação, adaptação ou tradução), se constitui como um dos artefatos culturais da comunidade surda. De acordo com Strobel (2013), um artefato "é tudo o que se vê e sente quando está em contato com a cultura de uma comunidade como material, vestuário, maneira como se dirige ao outro, tradições, valores, normas, etc." (STROBEL, 2013, p. 43). Portanto, as produções literárias - que surgem a partir da forma que o sujeito tem de perceber, pensar, sentir e compreender o mundo - também fazem parte dos artefatos culturais, pois estes não se limitam às manifestações materiais da cultura.

A cultura, enquanto estratégia de sobrevivência, é tradutória (BHABHA, 1998) e possibilita um deslocamento simbólico dentro da história, pois nos faz refletir aspectos que até então estavam ausentes ou eram indiferentes à sociedade, de forma que o literário responde como meio de apresentação da resistência, manifestando significados e valores culturais do povo surdo.

2.1.1 Literatura surda: uma literatura de resistência

O conceito de resistência é “ético e não estético. O seu sentido mais profundo apela para a força de vontade que resiste a outra força exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia” (BOSI, 2002, p. 118). O sentido ético da resistência se dá pelo fato de o autor manifestar no texto “a força catalisadora da vida em sociedade: seus valores” (BOSI, 2002, p. 120). Por outro lado, o autor também pode apresentar os antivalores de seu meio, como forma de resistência, pois “os valores mais autênticos e mais sofridos afloram no texto e a literatura que tem como horizonte a fantasia abre espaço para a exposição da verdade mais exigente” (BOSI, 2002, p. 135).

O termo resistência foi pensado nas décadas de 30 e 50 do século XX, quando ocorreram inúmeros embates intelectuais contra diversos sistemas políticos (fascismo, nazismo) e outras formas aparentadas. Foi um tempo em que a resistência se manifestou em diversos autores pós-guerra, produzindo a chamada “literatura de resistência”. Segundo Bosi (2002), essa forma de literatura tem raízes históricas, como é o caso das obras de Antoine de Saint Exupéry: *Vol de Nuit*, *Le Petit Prince*, *Terre des hommes*; Paul Sartre também escreveu várias obras cujas personagens são seres de recusa; Antonio Gramsci, na Itália, com sua obra *Cadernos de Cárcere* e, no Brasil, Graciliano Ramos, com a obra *Vidas Secas*. Estas obras, entre outras da época, possuem raízes históricas e a resistência como tema.

Bosi (2002) propõe um alargamento no que concerne à literatura de resistência: segundo ele, é possível encontrar algumas narrativas que, mesmo sem a raiz de cultura histórico-político-militante, apresentam uma tensão interna que as faz resistentes enquanto escrita. A escrita resistente se apresenta como operação que escolhe tema, personagem e ambiente que se manifestam em tensão com os valores do campo dominante. Esse modo de compreender a literatura de resistência está em consonância com os pensamentos de Frantz Fanon (2005), Homi K. Bhabha (1998), Barbara Harlow (1993), em que se encontram semelhanças na forma de compreender o conceito de resistência na literatura. Para estes autores, como em Bosi (2002), a literatura de resistência tem

seu início com fatos históricos ligados à guerra, descolonização, imperialismo, gerando temas de resistência. Para Fanon (2005), a literatura de resistência

é a literatura de combate propriamente dita, no sentido em que ela convoca todo um povo à luta pela existência nacional. Literatura de combate porque informa a consciência nacional, dá-lhe forma e contornos e lhe abre novas e ilimitadas perspectivas (FANON, 2005, p. 275).

Contudo, Bosi (2002) aponta para uma literatura além da resistência política. Ele reforça que:

deve-se, porém, aprofundar o campo de visão. E detectar em certas obras, escritas independentemente de qualquer cultura política militante, uma tensão interna que as faz resistentes, enquanto escrita e não só, ou não principalmente, enquanto tema. (BOSI, 2002, p. 129).

Dessa forma, a resistência na literatura pode se manifestar no tema ou ser inerente ao texto, como é o caso da literatura surda e outras literaturas (africana, feminina, indígena), onde o contexto histórico de colonização se manifesta também como processo simbólico, já que trata de um domínio cultural sofrido por esses grupos.

Para o povo surdo, a literatura tem sido uma forma estratégica de apropriação linguística e transmissão dos valores linguístico-culturais para os usuários da LIBRAS. Conforme Thomas Bonnici (2009a, p. 47), ensaísta e professor :

uma das estratégias que os povos colonizados têm para reconstruir a identidade consiste no domínio da produção inventada pelo colonizador, ou seja, a escrita, a publicação, a propaganda, a produção de livros, a recepção de leitores, e outros fatores.

O acesso à literatura surda começa, em geral, na escola que, por opção da família, busca o contato da criança surda com um professor de LIBRAS, que dará a conhecer para o surdo as elaborações culturais do povo surdo. Bourdieu (2007b) afirma que o conhecimento recebido como herança cultural se constituirá como capital cultural da criança, conforme orientação da família e da escola, instituições primárias na vida da criança. Segundo o autor “as crianças e sua família se orientam, de maneira geral, em referência às forças que as determinam” (BOURDIEU, 2007b, p. 49). Isto significa que a escola e a família contribuem para que as crianças tenham contato com um campo de força em que

aderem a valores e normas que farão com que tenham êxito e possam ascender socialmente, o que é reforçado pelo apelo do grupo. No que diz respeito ao surdo, podemos compreender que a própria comunidade surda utiliza artefatos culturais, tais como a língua de sinais e a literatura surda, entre outros, que servem também como estratégias, oferecendo condições objetivas e subjetivas que contribuem na internalização de valores, na constituição do *habitus* que conduz ao sentimento de identificação e pertencimento ao grupo. Segundo Bourdieu (2007b):

os ideais e os atos do indivíduo dependem do grupo ao qual ele pertence e dos fins e expectativas desse grupo, vê-se que a influência do grupo de pares – sempre relativamente homogêneo quanto à origem social [...] O capital cultural e o ethos, ao se combinarem, concorrem para definir condutas escolares e as atitudes diante da escola, que constituem o princípio de eliminação diferencial das crianças das diferentes classes sociais. Ainda que o êxito escolar, diretamente ligado ao capital cultural legado pelo meio familiar, desempenhe um papel na escolha da orientação, parece que o determinante principal do prosseguimento dos estudos seja a atitude da família a respeito da escola, ela mesma função, das esperanças objetivas de êxito escolar encontradas em cada categoria social (BOURDIEU, 2007b, p. 50).

Sabemos que a surdez não nos dá uma constituição geográfica, ou seja, um território limite em que vive o sujeito surdo, mas uma diferença linguística que traz valores, significados e sentidos diferentes de um sujeito ouvinte, que faz uso de uma língua oral.

O reconhecimento da LIBRAS, enquanto conquista política, contribuiu na legitimação não somente da língua mas nas produções culturais do povo surdo em oposição ao “colonialismo linguístico” (LADD, 2013) imposto à comunidade surda por meio da língua portuguesa falada.

Embora a maioria das pessoas conceba o colonialismo como estabelecendo-se em torno do poder econômico imposto em culturas menos capazes de se defenderem elas próprias, há que argumentar inegavelmente a favor do conceito de colonialismo linguístico e é este que possibilita o início de uma ponte entre os discursos das comunidades gestuantes e outras comunidades colonizadas (LADD, 2013, p. 18)

Segundo o teórico e crítico pós-colonial Aimé Césaire (1973, p. 139), “a restauração de uma língua é a reivindicação mais urgente de um grupo”. Para Padd Ladd (2013), pesquisador surdo, essa luta é considerada por um processo

que se entende a todos que pertencem ao povo surdo “explicando a si próprios e aos outros sua existência ao mundo” (LADD, 2013, p. 3). Essa ideia é reforçada por Cesaire (1973), ao afirmar que a literatura produzida pelo colonizado “contribui para que ele tome consciência de si e de todo grupo humano” (CESAIRE, 1973, p. 138). Dessa forma, podemos afirmar que a literatura surda se apresenta como estratégia de resistência e as narrativas adaptadas culturalmente na literatura surda são escritas pós-coloniais. Conforme os autores Bill Ascroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (1991), “a escrita pós-colonial se define por apreender a língua do centro re-locando-a em um discurso totalmente adaptado ao lugar colonizado” (ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 1991, p. 38)¹.

Ao adaptar narrativas fazendo uso da língua portuguesa, os tradutores (adaptadores) geram um campo de apropriação e resistência, quebram as imposições linguísticas feitas ao povo surdo, nos campos educacional e social, apresentando seus valores em suas produções literárias. Tal perspectiva nos possibilita construir um “novo olhar” sobre os discursos originados na e para a comunidade surda, por meio dos quais os surdos são reconhecidos como “sujeitos de sua história e de sua experiência” (BHABHA, 1998, p. 248). De acordo com Bosi (2002), “a resistência na literatura é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico” (BOSI, 2002, p.134).

A representação das experiências visuais do surdo no campo literário permite-nos compreender as narrativas adaptadas na literatura surda como uma estratégia possível na luta para subverter o domínio linguístico e rever significados, criando um espaço de legitimação e negociação cultural. A tradução adaptada pode ser também compreendida pelos termos *tradução cultural* ou *reescrita*, como veremos na próxima subseção.

¹ [...] that post-colonial writing define itself by seizing the language of the centre and re-placing it in a discourse fully adapted to the colonized place. (Tradução da autora).

2.1.2 Literatura surda: tradução adaptada na perspectiva pós-colonial

Na literatura surda, grande parte das obras se constitui de traduções ou traduções adaptadas, como vimos no levantamento histórico apresentado na Seção 1 deste trabalho.

No século XVI, havia grande preocupação com a fidelidade da tradução; conforme o professor e historiador Peter Burke (2009), algumas traduções “eram enunciadas na página de rosto como fiéis” (BURKE, 2009, p. 151), porém, mesmo nas traduções declaradas fiéis aos originais, havia “uma adaptação às necessidades, interesses, aos preconceitos e às maneiras de ler da cultura-alvo, ou pelo menos de alguns grupos dentro dela” (BURKE, 2009, p. 152). Como Burke (2009), a historiadora Maria Lúcia Burke Pallares (2009, p. 171) afirma que “todo tradutor de um texto é um tradutor de cultura” e traz à tona o problema da infidelidade criativa na tradução, por isso toda tradução traz encontros culturais. O termo tradução cultural foi estudado por um grupo de especialistas em literatura e teve uma abordagem no contexto de intercâmbio cultural na Europa (BURKE PALLARES, 2009). Falar de tradução cultural é “discutir um duplo processo de descontextualização e recontextualização, que primeiro busca se apropriar de algo estranho e em seguida o domestica” (BURKE PALLARES, 2009, p. 16), ou seja, a tradução cultural possibilita tornar visível o antes não visível, não percebido, podendo trazer o que é interessante e valorizado na perspectiva de quem traduz.

Na literatura surda, a tradução adaptada não tem o caráter “canônico de tradução”, como apontava o grande linguista e pensador russo Roman Osipovich Jakobson (1995), pois vem com muitos ícones culturais; para compreendê-la e estudá-la, devemos fazer uso dos estudos de tradução cultural. Os estudos culturais na tradução são apontados como uma possibilidade válida pelos estudos pós-coloniais da tradução. Bassnet (2003) diz que:

[...] a tradução teve seu significado reapreciado ao longo do tempo. Um original era sempre visto como superior à sua cópia, precisamente do mesmo modo que o modelo do colonialismo se baseava na noção da apropriação de uma cultura inferior por uma cultura superior. Como tal, a tradução estava condenada a ocupar uma posição de inferioridade relativamente ao texto de partida do qual se considerava proveniente (BASSNET, 2003, p. 8).

Antes dos estudos pós-coloniais, a tradução deveria trazer o texto de origem que, por tradição, já continha uma posição de superioridade em relação ao texto traduzido. Porém, em resposta à valorização estruturalista e formalista concedida aos textos, surgiram, na década de 50/60, os estudos culturais e, posteriormente, os estudos pós-coloniais, propondo um olhar para os contextos sócio-político-culturais no campo literário, impactando também o processo tradutório.

De acordo com a professora e tradutora Susan Bassnett (2003), a tradução não é um processo somente de negociação de línguas, mas de culturas, em que o tradutor é o responsável mediador. Em conformidade ao pensamento de Bassnet (2003), Bhabha (1998) compreende a tradução no seu sentido etimológico, onde ocorre uma renegociação de sentidos, um espaço intermediário carregado de significado cultural. Para Bassnet (2003), “a abordagem pós-colonial à tradução vê o intercâmbio lingüístico como essencialmente dialógico, um processo que ocorre num espaço que não pertence nem ao ponto de partida nem ao ponto de chegada” (BASSNET, 2003, p. 10). Nesta concepção, o texto de origem perde o status de superioridade ou soberania e a tradução passa a ser um espaço de significação, negociação cultural e relação de poder. A pesquisadora indiana Tejaswini Niranjana (1992) reforça essa maneira de perceber a tradução quando afirma que “em contexto pós-colonial a problemática da tradução torna-se lugar significante para o aumento de questões relacionadas à representação, poder e historicidade”² (NIRANJANA, 1992, p. 1).

Além do termo tradução cultural ou tradução adaptada, encontramos outra denominação para o mesmo sentido nos estudos pós-coloniais: a reescrita. Ao se reescrever um texto pode ocorrer a manifestação de aspectos culturais da comunidade à qual o autor(a) pertence. Conforme os teóricos pós-coloniais Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (1991) e Bonnici (2009b), a reescrita é um “dos fenômenos literários do pós-colonialismo” (BONNICI, 2009b, p. 41). Ela se apresenta como uma estratégia por meio da qual o autor se apropria de um texto e problematiza as personagens ou a estrutura do texto, criando uma nova

² In a post-colonial context the problematic of *translation* becomes a significant site for raising questions of representation, power, and historicity. (Tradução da autora).

interpretação, transformando - pela releitura - temas considerados periféricos em temas cruciais, instigando o leitor para novos olhares (BONNICI, 2009b). Na reescrita, o autor pós-colonial chama a atenção do leitor para o Outro descolonizado. Segundo Ashcroft, Griffiths, Tiffin (1991, p. 103) essa atitude “é uma estratégia da relação centro-margem, e faz isso de uma maneira característica do texto pós-colonial”³. Dessa forma, o texto pós-colonial reescrito a partir do texto canônico, com um viés cultural, implanta estratégias contradiscursivas, desconstruindo de forma racionalizada noções colonizadoras (ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 1991, p. 104) que:

O texto pós-colonial, por meio da reescrita, possui intenção política manifestada na valorização das forças culturais expressas na literatura. Afirmando Ashcroft, Griffiths, Tiffin (1991)

[...] na escrita pós-colonial é preciso abordar questões mais amplas de como essas literaturas trazem a marca das forças materiais da política, economia e cultura que agem sobre eles no âmbito imperial, e de como isso está ligado com a re-colocação da língua imposta no novo contexto geográfico e cultural (ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 1991, p. 29)⁴.

Por meio da reescrita, tradução cultural ou adaptada é possível reverter a ordem hierárquica das posições de poder na imposição linguística de forma colonizadora, conduzir a uma reflexão, interrogar as posições e os campos e reestruturar a visão de uma determinada realidade. Importante destacar que os termos: reescrita, tradução cultural ou tradução adaptada, nos estudos de tradução pós-colonial, apresentam o mesmo sentido. No caso da literatura surda, as traduções adaptadas trazem -a partir da leitura e contato com textos clássicos- uma releitura cultural, em que especificidades linguísticas e valores do povo surdo são apresentados no decorrer do enredo. Embora haja diferentes nomenclaturas,

³ [...] and processes of the centre-margin relation, and does so in a way characteristic of the post-colonial text. (Tradução da autora).

⁴ [...] in post colonial writing need to address the larger issues of how these literatures bear the imprint of the material forces of politics, economics, and culture which act upon them within the imperial framework, and of how this is bound up with the re-placing of the imposed language in the new geographical and cultural context. (Tradução da autora).

em nosso trabalho adotamos o termo “tradução adaptada”, usado também por Karnopp (2010) e Mourão (2011), considerando-se que, ao traduzir, o autor manifesta valores linguístico-culturais da comunidade surda.

Os estudos pós-coloniais permitem aproximar literatura e cultura, refletindo ideologias, tensões e nuances entre cultura colonizada e colonizadora (LOOMBA, 1998) e possibilitam visibilizar - através de traduções, narrativas e outras formas de obras literárias - a luta entre campos de forças colonizado/colonizador, seja em razão do domínio político-econômico ou simbólico. Conforme a professora e pesquisadora Ania Loomba (1998), o texto colonial reflete os dramas e vivências de uma determinada cultura, os quais vêm como tema central nos textos pós-coloniais. Esses textos também são formadores de discursos colonizantes e descolonizantes, a depender do ponto de vista, e têm um papel de identificação cultural, trabalhando o sentimento de pertencimento de quem se identifica com os elementos linguístico-culturais apresentados no texto literário.

As pesquisas de Nídia Regina Limeira de Sá (2010) revelam que os surdos viveram uma forma de “colonização” linguística por séculos, sob a imposição de uma língua oral, em razão de que, em 1880, o Congresso de Milão instituiu a proibição do uso da Língua de Sinais nas escolas de surdos do mundo todo, determinando a metodologia oralista que, segundo os congressistas, seria mais adequada para a educação dos surdos. A metodologia oralista considerava apenas o ensino da fala, desvalorizando o uso dos sinais; não concebia a Língua de Sinais como a língua do povo surdo. Naquela época, segundo o pesquisador Vilmar Silva (2006), o surdo era visto como um ser doente e deficiente, que precisava ser tratado e curado para superar sua deficiência e integrar-se na sociedade.

O Congresso de Milão foi uma das maiores imposições na forma de uma política educacional, através do qual se considerou que a fala fosse superior aos sinais, por isso a oralidade deveria ter preferência sobre o sinal, já que, segundo os participantes do Congresso, o uso dos sinais prejudicaria a aprendizagem da fala, a leitura orofacial e a precisão de ideias. A partir do Congresso, houve a publicação de uma resolução com oito tópicos, dentre os quais Carlos Skliar (1997, p. 45) destaca dois:

I – Considerando la indudable superioridad de la palabra sobre los gestos para restituir al sordomudo a la lengua, el Congreso declara que o método oral deve ser preferido al de la mímica para la educación e instrucción de los sordo-mudos.

II – Considerando que el uso simultáneo de la palabra y de lo gestos mímicos tiene la desventaja de dañar la palabra, la lectura sobre los lábios y la precisión de las ideas, el Congreso declara que o método oral debe ser preferido [...]

A produção literária exige que se observe o contexto de forças sociais que a produzem (NGUGI, 1986, p. 4). O contexto histórico do povo surdo aproxima suas experiências às dos povos colonizados. Podemos afirmar que o Congresso de Milão, ao desconsiderar e negar a importância e o uso da língua de sinais para o povo surdo, foi o que Wa Thiong Ngugi, escritor e crítico literário queniano, denomina “bomba cultural”.. Segundo Ngugi (1986),

Mas a maior arma empunhada e realmente diária desencadeada pelo imperialismo contra esse desafio coletivo é a bomba cultural. O efeito de uma bomba cultural é aniquilar crença de um povo em seus nomes, em suas línguas, em seu ambiente, em sua herança de luta, na sua unidade, nas suas capacidades e, finalmente, em si mesmos (Ngugi, 1986, p. 3).⁵

A metodologia oralista reflete as relações de poder entre surdos e ouvintes e, segundo Anibal Quijano (2002), “as relações de poder se estruturam a partir de um contexto histórico específico”. Podemos dizer que o pensamento de Quijano (2002), se relaciona com o do pesquisador Edward Said (1995), que afirma que o “imperialismo e o colonialismo são sustentados e talvez impelidos por potentes formações ideológicas (SAID, 1995, p. 40). O Congresso de Milão foi o marco de uma política linguística que se estendeu por séculos. Conforme Ladd (2013), a decisão do Congresso pelo método oralista como o mais adequado para o surdo pode ser compreendida como violenta e colonizadora, pois anulou e desconsiderou os valores linguístico-culturais do povo surdo. Como afirma o professor e ensaísta Kanavillil Rajagopalan: “negando uma língua se acaba por revelar nesta atitude desdobramentos políticos” (RAJAGOPALAN, 2003, p. 36). O

⁵ But the biggest weapon wielded and actually daily unleashed by imperialism against that collective defiance is the cultural bomb. The effect of a cultural bomb is to annihilate a people's belief in their names, in their unity, in their environment, in their heritages of struggle, in their unity, in their capacities and ultimately in themselves. (Tradução da autora).

fato de o surdo não ter o reconhecimento de uso da sua língua de sinais fragiliza seu papel como agente social numa sociedade que, no século XVIII, era marcada por uma visão eurocêntrica de valorização do ensino da leitura e da escrita. Portanto, qualquer outra língua que não estivesse nos padrões europeus era considerada inferior, como é o caso das línguas de sinais, das línguas indígenas e dos povos africanos.

Conforme Ngugi (1986), “a localização do grande espelho da imaginação era necessariamente a Europa, sua história e cultura e o resto do universo foi visto daquele centro”⁶ (NGUGI, 1986, p. 18). Nesta mesma perspectiva afirma Bonnici (2009b) que a “ideologia da civilização ocidental, sempre tem assumido e entendido os valores culturais não-europeus como inferiores, especial e paradoxalmente quando estes pertencem à tradição oral” (BONNICI, 2009b, p. 103), a ponto de duvidarem da capacidade de produzirem literatura. A escrita era uma espécie de técnica e associada à ideia de civilização, logo aquele que não escreve é sinônimo de “ser inferior” (BONNICI, 2009b). Segundo o autor,

o acesso à escrita causa a perda da existência comunitária, que antes somente exigia a linguagem, ou seja, a fala imediata e direta, para a sua existência. A escrita absorve todos os atributos da maldade oriundos de fora para destruir a natureza e o homem autêntico (BONNICI, 2009b, p. 106).

A oralidade valoriza a memória, portanto, ao destruir ou inibir o uso da língua oral e seus artefatos, o colonizador destrói também a memória do povo colonizado, visto que, com a escrita, “os poderes verdadeiros da memória humana rapidamente diminuirão, porque a mente não precisará mais lembrar coisa alguma” (BONNICI, 2009b, p. 116). Para Ngugi (1986), a dominação da mente é parte do processo colonizador; em sua obra *Decolonizing the mind*, afirma o autor:

Para o colonialismo isto envolveu dois aspectos do mesmo processo: a destruição ou a subvalorização deliberada da cultura de um povo, a sua arte, dança, religião, história, geografia, educação, oratura e literatura, e a valorização consciente da língua do colonizador. O domínio da língua de um povo pela

⁶ The location of this great mirror of imagination was necessarily Europe and its history and culture and the rest of the universe was seen from that centre. (Tradução da autora).

língua das nações colonizadoras foi crucial para a dominação do universo mental do colonizado (NGUGI, 1986, p. 16)⁷

Assim, ao se impedir o uso ou negar a importância e o valor de outra língua, no caso da língua de sinais, uma língua gestuovisual, destrói-se também a memória do povo surdo. Ao elaborar narrativas adaptadas na língua escrita, o povo surdo manifesta resistência, preserva sua tradição, bem como seus valores, e manifesta também o desejo de reprimir a opressão linguística que o ouvinte realizou com a imposição da fala, da negação e proibição das línguas de sinais.

Ao manifestar na literatura os valores linguístico-culturais do povo surdo, a escrita nas narrativas culturalmente adaptadas torna-se “veneno e cura” (BONNICI, 2009b); ao mesmo tempo em que é meio de registrar, transmitir os valores de um povo, é também lembrança viva das marcas deixadas pela colonização linguística imposta pelo Congresso de Milão, em 1880.

Com a imposição da língua portuguesa oral e escrita pelo Congresso de Milão, a língua de sinais ficou proibida nas escolas, espaço em que o surdo poderia desenvolver suas habilidades e competências, receber a informação sem omissões ou restrições, assim como aprender, representar e significar o mundo. Em decorrência, ao longo do tempo surgiram as chamadas escolas especiais, pelo fato de se conceber a surdez como uma deficiência que deve ser tratada e que o surdo deveria ser tratado para ouvir e falar (SÁ, 2010).

A oficialização da língua de sinais, em 2002, pode ser considerada uma das formas de dar a seus agentes autoridade e poder para agir nos diversos campos sociais; “produzir uma língua oficial é, portanto, valer-se do campo social como autoridade e, ao fazê-lo, reforçá-la” (HANKS, 2008, p. 51). Com a oficialização da LIBRAS temos uma forma, não a única, de legitimação do poder do povo surdo, tirando-o do colonialismo linguístico do português na sua modalidade oral, fato que, ao longo dos anos, violentou todo o povo surdo brasileiro na sua forma simbólica de existir.

⁷ For colonialism this involved two aspects of the same process the destruction or the deliberate undervaluing of a people's culture, their art, dance, religions, history, geography, education, orature and literature, and the conscious elevation of the language of the colonizer. The domination of a people's language by the language of the colonizing nations was crucial to the domination of the mental universe of the colonized. (Tradução da autora).

O acesso à literatura, por meio das traduções, traduções adaptadas e criações na literatura surda, garante ao surdo poder participar da construção cultural na sua língua de uso e expressar-se simbolicamente e com legitimidade através dos signos linguísticos. Dessa forma, ao legitimar a língua de sinais em meio à comunidade majoritariamente ouvinte e não usuária de LIBRAS, a comunidade surda legitima também suas produções culturais como, por exemplo, a literatura surda, traduzindo clássicos da literatura infantil e trazendo para as obras adaptações e leituras de vida próprias do povo surdo.

A legitimação da LIBRAS e o surgimento, a partir do século XXI, de um número cada vez maior de obras infanto-juvenis traduzidas, vêm ao encontro da concepção de tradução de Bassnet (2003), em que o tradutor é alguém que se empenha numa atividade criativa e complexa: “o tradutor, a partir da década de noventa, é considerado um manipulador, artista criativo mediador de línguas e culturas, substituindo a figura do tradutor subserviente” (BASSNETT, 2003, p. 14). Assim, é possível considerarmos que as traduções adaptadas culturalmente na literatura surda possuem um propósito descolonizador, possibilitando compreendê-las como proposta do “deslocamento da relação colonial linguística” (BHABHA, 1998) do surdo em relação ao ouvinte. A cultura, segundo Ladd (2013),

é chave para a mudança efetiva, atuando como verbo e substantivo; é simultaneamente o objeto do nosso olhar, o processo do qual os desafios para a nossa identidade devem ser examinados, e o ‘meio’ do qual fazemos as nossas asserções e realizamos alterações (LADD, 2013, p. 25).

As adaptações culturais feitas nas traduções adaptadas culturalmente da literatura surda valorizam e empoderam o discurso do povo surdo, de forma que a cultura é a chave para que a narrativa se torne uma estratégia de descolonização. Veremos, a seguir, que essas adequações podem ser interpretadas como a manifestação do entre-lugar ou terceiro espaço.

2.1.3 O entre-lugar de identificação na literatura surda

A tradução adaptada na literatura surda traz aspectos linguístico-culturais da comunidade surda e promove o aparecimento de um entre-lugar ou terceiro

espaço. Para BHABHA (1998), o terceiro espaço é fruto da hibridização cultural. A hibridização, por sua vez, resulta da contestação do discurso hegemônico dominante, no qual a autoridade do colonizador é subvertida por intermédio da ironia do colonizado, que exige que suas diferenças culturais sejam observadas, produzindo um discurso híbrido, tendo como fruto o entre-lugar ou terceiro espaço. Mas por que a literatura surda na sua forma de tradução adaptada pode ser considerada um terceiro espaço, fruto da hibridização?

Se observarmos as traduções adaptadas na literatura surda, veremos que os personagens são manifestações, enunciados das vivências do povo surdo: o clássico *O Patinho Feio* tem seu título alterado para *Patinho Surdo*; em *Cinderela Surda*, a personagem não perde o sapatinho de cristal, mas a luva (considere-se que as mãos, juntamente com a visão, é o gradiente sensorial mais valorizado pela comunidade surda, já que a LIBRAS é uma língua visuoespacial). A adaptação proporciona a introdução da diferença dessa comunidade linguística e a possibilidade de questionar os valores linguísticos da comunidade ouvinte por meio da literatura. Assim, o terceiro-espaço apresenta, em suas enunciações culturais, outra forma de compreender a narrativa que, nas palavras de Bhabha (1998):

embora em si irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até mesmo os signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo (BHABHA, 1998, p. 68).

A enunciação cultural problematiza a divisão passada e futura no nível da representação cultural e de sua interpelação legítima. No caso da tradução adaptada, a enunciação cultural vem relocada e traduzida em nome da tradição, dos aspectos linguístico-culturais do povo surdo, questiona nossa percepção de ícones culturais e síntese cultural em geral. Nesse lugar de “construção do discurso da realidade social se encontra a diferença e não a diversidade” (BHABHA, 1998, p. 61). Ao apresentar a diferença, se constrói um “sistema cultural pelo qual ocorre a identificação” (WOORDWARD, 2012, p. 15), ao contrário da diversidade, que se constitui em um processo epistemológico de conhecimento empírico. Conforme Bhabha (1998),

na diferença ocorre a problematização onde se revela a autoridade cultural como conhecimento de uma verdade referencial no momento da enunciação que produz identificação cultural uma articulação de novas exigências, estratégias culturais e significados (BHABHA, 1998, p. 64).

Ao manifestar as diferenças, são reafirmadas as especificidades do grupo linguístico, promovendo-se um espaço de força que se apresenta como um campo promotor de identificação cultural. Vejamos, a seguir, como o campo de força se revela na literatura surda.

2.2 LITERATURA SURDA: CAMPO DE FORÇAS

Conforme o antropólogo Willian Hanks (2008), os campos são os espaços onde os diferentes grupos tomam posições na sociedade; os campos se constituem pelo desempenho de papéis dos agentes e pelo processo histórico no qual as posições são assumidas, seja em grupo ou individualmente. É no interior do campo que o *habitus* se forma. Considerando a noção de campo, proposta por Bourdieu, Chartier (2002) diz que:

Os campos, segundo Bourdieu, têm suas próprias regras, princípios e hierarquias. São definidos a partir dos conflitos e das tensões no que diz respeito à sua própria delimitação e constituídos por redes de relações ou de oposições entre os atores sociais que são seus membros (CHARTIER, 2002, p. 140).

Todo campo apresenta possibilidades de estratégia onde os agentes articulam práticas, ideias, valores e saberes. “A produção do discurso e da fala são formas de ocupar posição, são estratégias dentro de um campo, onde se persegue valores e ao fazer isto ocorre a constituição de campo de forças” (HANKS, 2008, p. 44). Ao ocupar uma posição num determinado campo, o indivíduo é também ajustado pelo *habitus*, ou seja, todo campo é potencialmente formador do *habitus* de um determinado indivíduo ou grupo. Assim, nas produções literárias surdas, a representação linguístico-cultural manifesta é formadora de um campo e é também formadora e transformadora do *habitus* dos indivíduos que fazem parte do povo surdo ou possuem contato com ele. Isto é possível em razão da oficialidade da língua de sinais.

Na literatura surda, a diferença e valores do povo surdo utente da língua de sinais se manifestam como enunciados culturais, deixando claro de onde se fala, reforçando campos de forças por meio da enunciação das diferenças. Bourdieu (1996) escreve que falar de si numa obra de arte é amar o objeto. O que vemos na literatura surda, nas traduções adaptadas, é a manifestação do amor pela sua língua e seus valores culturais. Segundo o autor:

O amor pela arte, como o amor, mesma e sobretudo o mais belo, sente-se baseado em seu objeto. E para se convencer de ter razão (ou razões) para amar que recorre com tanta frequência ao comentário, essa espécie de discurso apologético que o crente dirige a si próprio e que, se tem pelo menos o efeito de redobrar sua crença, pode também despertar e chamar os outros à crença. (BOURDIEU, 1996, p. 15).

Chamar a atenção do outro para as diferenças linguístico-culturais do povo surdo é uma característica da literatura surda, seja na tradução adaptada ou na criação, onde se recorre aos personagens surdos com frequência, faz-se uma apologia à língua de sinais e aos valores linguístico-culturais da comunidade surda. Esse discurso apaixonado na forma literária pode despertar e chamar o outro a reconhecer a diferença ou a identificar-se com ela. Bourdieu (1996, p. 15) ainda continua:

a análise científica, quando é capaz de trazer a luz o que torna a obra de arte necessária, ou seja, a fórmula formadora, o princípio gerador, a razão de ser, fornece a experiência artística e ao prazer que acompanha, sua melhor justificação seu mais rico alimento.

Os estudos literários precisam considerar a obra literária surda, a tradução cultural para o povo surdo, pois ela não é somente uma experiência do fazer artístico, mas formadora de um *habitus*. A literatura surda, na sua forma de tradução adaptada, justifica-se por contribuir não somente com a arte em si, mas em formar e alimentar os valores do povo surdo.

A frequência de obras na literatura surda, com personagens que manifestam os valores do povo surdo, revela uma espécie de “assimilação do objeto ao sujeito e imersão do sujeito no objeto, submissão ativa a necessidade singular do objeto literário” (BOURDIEU, 1996, p. 15), ou seja, o sujeito surdo, por meio da obra literária, se submete por uma necessidade singular de se manter em relação com seus semelhantes. É a formalização de uma necessidade social do campo, de torná-lo visível. É supor que, na literatura, se enuncie uma

formalização de sua forma de “expressar por necessidade de diferenciar seu campo e oferecer uma visão verdadeira, mais definitiva, mais tranquilizadora, das conquistas mais altas da ação humana” (BOURDIEU, 1996, p. 16); no caso do povo surdo, isso se dá pela manifestação de suas diferenças linguístico-culturais.

Bourdieu (1996) afirma que, ao escrever, os sujeitos ocupam uma posição determinada na estrutura social e impõem uma marca, delimitam um campo; sobre isso se pode dizer também que, ao escrever, os sujeitos indicam o pertencer a um grupo e por onde se evoca a resistência de um mundo social.

A escrita abole as determinações, as sujeições e os limites que são constitutivos da existência social: existir socialmente e ocupar uma posição determinada na estrutura social e trazer-lhe as marcas, sob a forma de automatismos verbais ou mecanismos mentais, é também depender, ter e ter tido, em suma, pertencer a grupos e estar encerrado em redes de relações que tem objetividade, a opacidade e a permanência da coisa e que se lembram sob a forma de obrigações, de dívidas, de deveres (...) o idealismo do mundo social supõe a visão em sobrevôo e o ponto de vista absoluto do espectador soberano, isento de dependência e do trabalho, por onde se evoca a resistência do mundo físico e do mundo social e capaz, como diz Fleubert, de colocar-se de um salto acima da humanidade e de não ter com ela nada em comum, apenas uma relação de olhar (BOURDIEU, 1996, p. 42-43).

Ao manifestar na obra literária os valores linguístico-culturais do povo surdo - a partir de uma leitura de natureza cultural de obras clássicas como *O Patinho Feio*, *Cinderela*, dentre outras - os autores criam um espaço em que a visão social do existir do sujeito surdo é representada, evocando a resistência à sociedade que não considera suas diferenças e valores, trazendo um novo olhar que não impõe, mas apresenta suas diferenças. Dessa forma, a literatura se torna espaço para a apresentação de campos de forças. Segundo Bourdieu (1996), “o campo literário é um campo de forças a agir sobre aqueles que entram nele, e de maneira diferencial segundo a posição que aí ocupam” (Bourdieu, 1996, p. 262). Enquanto campo de forças, a literatura pode conservar ou transformar, protestar ou manifestar; enquanto campo, a literatura se torna “o princípio gerador e unificador desse sistema e a própria luta” (BOURDIEU, 1996, p. 262). Assim, a literatura surda se apresenta como um novo grupo literário que revela um campo constituído de diferenças e valores, um espaço de oposição e possibilidades, trazendo novas leituras e olhares, bem como a possibilidade de transformar a

existência por meio da diferença. Nas palavras de Bourdieu (1996), a “diferença é um campo do possível dentro da literatura” (BOURDIEU, 1996, p. 265).

Como vimos, a literatura surda se manifesta como estratégia de resistência e traz enunciados culturais que, para Bourdieu (1996), funcionam como princípio de mudança nas lutas entre agentes e instituições, ou seja, é uma estratégia que depende do interesse do próprio grupo em transformar, converter ou subvertê-la em função da posição que os sujeitos ocupam no campo.

O conteúdo presente nas traduções adaptadas se faz estratégico na intenção de avançar os interesses e valores do povo surdo e funciona como tomada de posição, possível orientação. Quanto maior for o processo de identificação com as obras, maior será o sentimento de pertença, gerando nos leitores a identificação, reforçando o campo. Entretanto, o campo não é suficiente, não age por si. Para Bourdieu (1996), “por maior que seja o efeito do campo, ele jamais se exerce de maneira mecânica e a relação entre as posições tomadas são mediadas pelas posições dos agentes, ou seja, dos leitores” (BOURDIEU, 1996, p. 290). A percepção dos agentes os leva a uma tomada de posição no campo, tendo como estratégia a obra literária. Os agentes são impulsionados pelo *habitus* que se constituiu na família e na escola. Conforme Bourdieu (1996):

A relação entre posições e tomadas de posição não tem nada de uma relação de determinação mecânica. Entre umas e outras se interpõe de alguma maneira, o espaço dos possíveis, ou seja, o espaço das tomadas de posição realmente efetuadas tal como ele aparece quando é percebido através das categorias de percepção constitutivas de certo *habitus*, isto é, como um espaço orientado e preenchido de tomadas de posição que aí se anunciam como potencialidades objetivas, coisas “a fazer”, movimentos a lançar, revistas a criar, adversários a combater, tomadas de posição estabelecidas a “superar” etc. (BOURDIEU, 1996, p. 265).

Podemos afirmar, então, que a tradução adaptada na literatura surda é um “espaço do possível”, em que o sujeito, ao identificar-se e sentir-se pertencente ao campo, estabelece estratégias objetivas de ações na sociedade e combate ideologias que reforçam seus limites e não anunciam suas possibilidades. A literatura surda, na forma de tradução adaptada, enquanto espaço do possível, reforça as diferenças do seu campo como possibilidades, lançando o agente surdo para uma tomada de posição, de superação e autonomia. Cada posição é um processo de tradução e transferência de sentido

(BHABHA, 1998, p. 53). A literatura se torna, assim, o espaço de representação de si, por meio do qual se reforçam e se desenvolvem o *habitus* e o campo.

2.2.1 Conceito de *habitus*

O conceito de *habitus* é amplamente citado nos escritos de Bourdieu e diz respeito à reprodução, na medida em que ela justifica as regularidades da prática (HANKS, 2008).

Conforme Hanks (2008), o *habitus* explica a regularidade das ações, assim como a sua incorporação, que não acontecem por meio das regras, mas das disposições do agir que, nas suas diversas formas de se manifestar, apresentam especificidades, já que “por meio do *habitus* o social fica impresso no individual, não apenas nos usos mentais, mas corporais” (HANKS, 2008, p. 36). Em termos linguísticos, o *habitus* se relaciona com as práticas interiorizadas que se manifestam nos discursos e no corpo.

Hanks (2008) apresenta três formas de refletir sobre o *habitus*. A primeira parte da noção aristotélica de *hexis*, considerada por Bourdieu a disposição individual que combina desejo e julgamento e se torna referência para as ações práticas. Por meio das intenções no discurso e nas expressões linguísticas, os usuários de uma determinada língua possuem a *hexis* orientando a compreensão de si e do outro, determinando em suas práticas o que é bom ou ruim, válido ou inválido para determinado grupo. A segunda forma é a experiência corporal e sua ligação com o *habitus*. As práticas discursivas possuem uma dimensão corporal, dependendo de como o engajamento das práticas comunicativas são compreendidas pelo sujeito, ou seja, o contato com determinada ideologia, por exemplo, influenciará as práticas discursivas, manifestando-se na língua. A terceira forma de compreender o *habitus* está relacionada à influência das produções culturais, presentes nas estruturas arquitetônicas das cidades, que impactam a forma de pensar da sociedade, ou seja, há uma relação entre a criatividade individual, artefatos individuais e valores coletivos que exercem controle nos artefatos desenvolvidos pela sociedade ou grupos sociais e que são manifestações do *habitus* corporificado (HANKS, 2008).

O *habitus* é formado a partir das condições materiais de existência, vivenciadas e materializadas pelos agentes nas diversas instituições sociais que participam; tais instituições são também consideradas por Bourdieu como estruturas (Cf. ORTIZ, 2003). “Os agentes interiorizam o conhecimento externo e (re)produzem conhecimentos que por eles são exteriorizados” (SAMPAIO, 2009, p. 29). O *habitus* se constitui a partir das estruturas, instituições sociais das quais o indivíduo participa.

O *habitus* produz práticas que [...] não se deixam deduzir diretamente nem das condições objetivas (...) nem das condições que produziram o princípio durável de sua produção. Só podemos, portanto, explicitar essas práticas se as relacionarmos com a estrutura objetiva que define as condições de produção do *habitus*, com as condições do exercício desse *habitus*... (BOURDIEU, In: ORTIZ, 2003, p. 58).

Portanto, a estrutura produz o *habitus* e este, por sua vez, produz práticas que são reproduzidas nas diversas estruturas sociais das quais o indivíduo participa. A família, criadora do *habitus*, é a estrutura primária que o forma, enquanto a escola, também estrutura primária, tem o papel de transformar o *habitus* criado pela família. Quando ocorre a apresentação da literatura surda para a criança surda, seja por meio da escola ou da família, o *habitus* do grupo é reforçado. Mais que isso, nas histórias criadas ou adaptadas, há não só o reforço ou a transformação do *habitus* gerado no seio familiar, mas uma possível identificação do surdo com seus pares, produzindo práticas sociais que se manifestam nos valores linguístico-culturais da comunidade surda.

[...] o *habitus* adquirido na família está no princípio da estruturação das experiências escolares (em particular da recepção e assimilação da mensagem propriamente pedagógica), o *habitus* transformado pela ação escolar, que é diversificada, por sua vez, está no princípio da estruturação de todas as experiências ulteriores (como a recepção e assimilação das mensagens produzidas e difundidas pela indústria cultural, ou experiências profissionais) e assim por diante, de reestruturação em reestruturação (BOURDIEU, In: ORTIZ, 2003, p. 79).

A formação do *habitus* exige tempo e não se constitui de forma apenas individual, mas, sobretudo, coletiva. Cada grupo social possui um *habitus* e na medida em que se convive e tem contato com determinadas estruturas, as práticas que pertencem ao grupo são fortalecidas, ou seja, quanto mais contato

se tem com o grupo, mais consistente fica o *habitus*. Para compreender a concretização do *habitus*, é importante entender a concepção de capital em Bourdieu (SAMPAIO, 2009).

A análise de Bourdieu (In: NOGUEIRA; CATANI, 2002) sobre o capital, se centra na visão econômica, porém não se limita a esse conceito, apresentando outras noções de capital: cultural, social e simbólico. Nos dizeres de Bourdieu, o capital cultural:

Impôs-se primeiramente, como hipótese indispensável para dar conta da desigualdade de desempenho escolar de crianças provenientes das diferentes classes sociais, relacionando o “sucesso escolar”, ou seja, os benefícios específicos que as crianças das diferentes classes e frações de classe podem obter no mercado escolar, à distribuição do capital cultural entre as classes e frações de classe. Este ponto de partida implica em uma ruptura com os pressupostos inerentes, tanto à visão comum que considera o sucesso ou fracasso escolar como efeito das “aptidões” naturais, quanto às teorias do “capital humano”. (BOURDIEU, In: NOGUEIRA; CATANI, 2002, p. 73).

O capital cultural é determinante para se perceber as diferentes classes sociais. Ele é designador da igualdade ou desigualdade, principalmente no ambiente escolar. O capital cultural considera o conhecimento que a criança obtém no contato com a família e a escola e o grau de instrução é variável, pois o determinante no acesso à cultura, para Bourdieu, é o fator econômico; portanto, a criança com maior poder aquisitivo terá, em consequência, um capital cultural maior, por ter mais poder de acesso aos bens culturais; uma criança com poder aquisitivo baixo, não tem poder econômico de acesso aos bens culturais.

O capital simbólico reúne todas as formas de manifestações de capital (cultural, escolar, econômica, social, etc.) conquistadas no meio social e não por meio do capital econômico. Bourdieu (2007a) afirma que:

Os “sistemas simbólicos”, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnosiológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o conformismo lógico, quer dizer, “uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências” (BOURDIEU, 2007a, p. 12).

Para Bourdieu (2007a), o capital social:

é o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de inter-reconhecimento ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmo, mas também são irredutíveis às relações objetivas de proximidade no espaço físico (geográfico) ou no espaço econômico e social porque são fundadas em trocas inseparáveis materiais e simbólicas cuja instauração e perpetuação supõem o re-conhecimento dessa proximidade (BOURDIEU, In: NOGUEIRA; CATANI, 2002, p. 67).

O capital social veiculado pela literatura surda implica a noção de pertencimento do indivíduo a um determinado grupo social que concentra o capital social por meio de uma rede de relações. A reprodução do capital social é intermediada pela escola e pela família da criança surda, o que lhe dará acesso aos bens simbólicos da comunidade surda, inserindo-a no contato com os artefatos culturais específicos do povo surdo. Por intermédio desses artefatos culturais, é possível ocorrer a identificação cultural, cujo sentido se articula à noção de pertencimento presente nos escritos de Bourdieu (2007b), como veremos a seguir.

2.2.2 *Habitus* e pertencimento: comunidade surda

Enquanto artefato cultural do povo surdo, a literatura surda nos impele a refletir sobre elementos culturais e linguísticos evidenciados nas narrativas adaptadas. Como vimos anteriormente, a literatura manifesta questões de cunho ideológico quando defende (ou contraria) valores e hábitos que fazem parte de um determinado grupo social. Bourdieu (2007a) nos possibilita reconhecer a literatura surda como manifestação da prática social do povo surdo e perceber as exteriorizações do que foi interiorizado pelo *habitus*, promovendo a luta de força entre campos.

Para compreendermos melhor como a literatura surda pode ser espaço de pertencimento e manifestação dos campos de forças presentes na vida do sujeito surdo, façamos a distinção entre povo surdo e comunidade surda. Holcomb (2013) e Strobel (2013), pesquisadores surdos, consideram que o conceito de

‘comunidade surda’ está vinculado às experiências e interesses comuns de um grupo social do qual não somente surdos fazem parte, mas outras pessoas frequentam e compartilham ideais comuns; a geografia ou o lugar onde habitam não representam critério de pertença, pois, quando se trata de pertença à comunidade surda, é considerado o compartilhamento de interesses. Quanto ao conceito de ‘povo surdo’, esses mesmo autores consideram os sujeitos surdos que fazem uso da língua de sinais e compartilham os mesmo valores linguístico-culturais em sua formação, independente do lugar em que residem. Strobel (2013) pondera que:

Quando pronunciamos povo surdo estamos nos referindo a sujeitos que não habitam o mesmo local, mas estão ligados por uma origem, por um código ético de formação visual, independente do grau de formação linguística, tais como a língua de sinais, a cultura surda, ou quaisquer outros laços (STROBEL, 2013, p. 39).

Para os membros da comunidade surda e do povo surdo, a territorialidade não é fator essencial; há outros critérios como valores, língua, tradição, cultura, formação e sentimento de pertença que sustentam a ideia de comunidade. Para o antropólogo Anthony Cohen (1985), a “comunidade é um mecanismo simbólico; toda comunidade tem algo em comum entre seus membros que os diferencia de outros grupos sociais” (COHEN, 1985, p. 12). As diferenças constituem o “arcabouço simbólico de uma comunidade” e são denominadas, por Cohen (1985), como fronteiras. A constituição da diferença (fronteira) contribui na “formação e construção dos sentidos que são imputados e percebidos pelos membros da comunidade na sua convivência” (COHEN, 1985, p. 12).

Sendo assim, o limite pode ser percebido em termos bastante diferentes, não apenas por pessoas em lados opostos do mesmo, mas também por pessoas do mesmo lado. Nós estamos falando aqui sobre o que o limite significa para as pessoas, ou, mais precisamente, sobre os significados que eles dão para ele. Este é o aspecto simbólico da fronteira comunidade [...] (COHEN, 1985, p. 12)⁸.

⁸ This being so, the boundary may be perceived in rather different terms, not only by people on opposite sides of it, but also by people on the same side. We are talking here about what the boundary means to people, or, more precisely, about the meanings they give to it. This is the symbolic aspect of community boundary. (Tradução da autora).

Os sentidos e significados são construídos por meio do instrumental simbólico que a comunidade possui. Para Cohen (1985),

[...] Os símbolos da comunidade são construções mentais: eles fornecem às pessoas os meios para fazer sentido. Ao fazê-lo, eles também lhes fornecem os meios para expressar os significados particulares que a comunidade lhes atribui (COHEN, 1985, p. 19)⁹.

Conforme Cohen (1985), a língua constitui o instrumental simbólico que propicia às pessoas a capacidade de se comunicar com outros povos e adquirir cultura. Por meio da cultura, os membros de uma comunidade podem adquirir símbolos que os instrumentalizam para a prática social. “Assim, quando falamos de pessoas adquirindo cultura, ou aprender a ser social, queremos dizer que eles adquirem os símbolos que irão equipá-los para ser social” (COHEN, 1985, p. 16)¹⁰. Seguindo esta mesma noção, Ngugi (1986) reforça que:

a língua é, portanto, inseparável de nós mesmos como uma comunidade de seres humanos com uma forma específica e de caráter, uma história específica, uma relação específica para o mundo (NGUGI, 1986, p. 16)¹¹

Por meio do instrumental simbólico (língua), uma comunidade cria uma fronteira com a outra comunidade. Essa fronteira (diferença) é composta pela construção de sentidos e expressões particulares de cada comunidade. Dessa forma, comunidade é uma categoria simbólica, ligada à consciência individual e coletiva, construída a partir das relações que geram a pertença social ao grupo. Isto significa dizer que cada indivíduo contribui na construção da comunidade e a

⁹ [...]The symbols of community are mental constructs: they provide people with the means to make meaning. In so doing, they also provide them with the means to express the particular meanings which the community has for them. (Tradução da autora).

¹⁰ Thus, when we speak of people acquiring culture, or learning to be social, we mean that they acquire the symbols which will equip them to be social. (Tradução da autora).

¹¹ Language is thus inseparable from ourselves as a community of human beings with a specific form and character, a specific history, a specific relationship to the world. (Tradução da autora).

transforma num arcabouço de sentidos e significados, tornando-a referência para a construção da sua identidade.

Dependendo do nível de interação e importância que o indivíduo concede à comunidade a que pertence, pode sentir-se “membro pertencente à entidade comunidade mais do que sua própria família” (COHEN, 1985, p. 15), já que nela é possível - por meio de um mesmo instrumental simbólico (língua) - aprender as práticas sociais e adquirir cultura. A interação entre os membros de uma comunidade e o sentido de pertença para sua formação promovem a identificação entre aqueles que fazem parte do grupo. Assim, a comunidade se concretiza não somente por suas práticas, mas também nas relações e representações simbólicas e discursivas que ela constroi e apresenta no campo social.

As ideias de Strobel (2013), Holcomb (2013) e Cohen (1985) a respeito de comunidade nos remetem ao sociólogo Zygmunt Bauman (2003) quando este diz que a comunidade é um “lugar cálido e aconchegante, é um lugar onde se pode relaxar, não há perigos ocultos, é onde se esquentar a mão em dias gelados” (BAUMAN, 2003, p. 07), porém esta é a “comunidade imaginada”, a comunidade sonhada, ideal, que traz segurança.

Bauman (2003) enfatiza que, enquanto a comunidade é ideal, imaginada, o privilégio de “viver em comunidade é pago em forma de liberdade, também chamada autonomia, direito à auto-afirmação e à identidade” (BAUMAN, 2003, p. 08); portanto, estar em comunidade significa que brevemente irá se perder a liberdade. Isto é expresso também nos dizeres de Strobel (2013), que afirma que pertencer ao povo surdo é ter a mesma origem “por um código de ética de formação visual” (STROBEL, 2013, p. 39), ou seja, os sujeitos surdos que pertencem ao povo surdo e à comunidade surda têm um código de ética em sua formação e, em geral, este código é passado por meio dos artefatos culturais do povo surdo (desenvolvimento linguístico, literatura surda, experiência visual, arte, família, política, etc.). Isso nos remete à ideia de campo de forças (BOURDIEU, 2007a), pois, ao se criar um código de ética na formação de um campo, criam-se regras, valores, há práticas sociais que serão internalizadas, formando o *habitus* do grupo. Portanto, quando um membro da comunidade surda ou do povo surdo se assume como pertencente ao grupo, identificando-se com as diferenças do grupo e vivenciando as diferenças linguístico-culturais que este grupo possui, ele

também colabora com a formação do *habitus* do grupo, que se diferencia dos valores da cultura ouvinte. O grupo se constitui como um campo de forças a partir da consciência e da valorização das diferenças manifestadas nas práticas sociais e nos artefatos culturais do povo surdo.

Bauman (2003), Cohen (1985) e Bourdieu (2007a), compreendem a comunidade como um processo simbólico, mas avançam na reflexão, apontando como os grupos - que são lugares de aconchego, identificação cultural e possibilidade de mudança - são também manifestação de um campo de força com o poder de intervir nas produções simbólicas e nas práticas sociais. Fanon (2005) e Bonnici (2009b) designam este movimento como “descolonização das mentes”, pois o indivíduo pertencente a um determinado povo ou comunidade, campo de força e poder, retoma a própria história que outrora foi retirada de sua mente e responsável pela tentativa de aniquilamento dos valores e língua de um povo. Na visão colonialista, conforme Fanon (2005), “tudo que se apresenta como diferente é entendido pelo colonizador como selvagem, precário, menor, insuficiente, incapaz, maldito” (FANON, 2005, p. 245). Dessa forma, a literatura surda - em sua forma de tradução adaptada - ao manifestar valores linguístico-culturais, se torna um instrumento de descolonização das mentes, pois a descolonização unifica e busca retirar a heterogeneidade, a fim de retomar as práticas e valores que foram esvaziadas de forma opressora pelo colonizador. O colonizador “tira a verdade do colonizado” (FANON, 2005, p. 26).

A pertença e o fortalecimento da comunidade, assim como a construção de artefatos que representam a formação visual do povo surdo contribuem na descolonização das mentes do povo surdo e na retomada de sua verdade. Segundo Fanon, (2005):

A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em afores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-viva da história. Introduz no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é, em verdade, criação de homens novos (FANON, 2005, p. 26).

As traduções adaptadas que possuem representações linguístico-culturais possibilitam a vizibilização do processo de tomada de consciência de si por parte do surdo. São instrumentos de formação de consciência, de “descolonização da

mente” (NGUGI, 1986) e contribuem na manutenção da memória, onde se encontram seus valores e tradições, por meio dos quais se sente a pertença à comunidade surda e a seu povo (STROBEL, 2013).

Consoante Memmi (1977), “a possibilidade de vizibilização da literatura do colonizado é a expressão da tomada de consciência de si mesmo e de todo o grupo. O fruto não é acidente ou milagre da planta é sinal de maturidade” (MEMMI, 1977, p. 99). Assim, o escritor contribui na tomada de consciência coletiva e na retomada de sua língua, mediante o processo de sua libertação em relação à língua do colonizador.

2.3 A REPRESENTAÇÃO CULTURAL NA LITERATURA SURDA: CAMPO DE RESISTÊNCIA E PERTENCIMENTO.

A literatura atua como instrumento simbólico de conhecimento e contribui na estruturação do *habitus*, pois traz consigo uma estrutura que tende a construir a realidade a partir do poder simbólico que ela exerce (BOURDIEU, 2007a). Nos instrumentos simbólicos criados e estruturados pelos diversos campos, encontramos as representações que, para Bourdieu (2007a), tratam de enunciados performativos que possuem a pretensão de transformação. Segundo Bourdieu (2007), a representação é uma forma de

munir-se de explicar mais completamente a realidade, logo, de prever e compreender de forma mais exata as potencialidades que ela encerra, ou mais precisamente, as possibilidade que ela oferece às diferentes pretensões subjetivistas (BOURDIEU, 2007 a, p.118).

Na literatura, a representação possibilita que o sujeito surdo se distinga do sujeito ouvinte, trazendo suas diferenças linguístico-culturais e, de forma simbólica, a representação também estrutura um campo que fortalece a forma de compreender e subjetivar o mundo para o povo surdo. Para Bourdieu (2007a, p. 118) “o mundo social é também representação e vontade, e existir socialmente é também ser percebido como distinto”. Dessa forma, a representação, na literatura surda, manifesta o existir social, dramas e desejos do povo surdo, contribuindo para que seja não só percebido pela sociedade, mas distinguido de uma comunidade ouvinte.

A representação, na da literatura surda, proporciona uma tomada de posição objetiva do campo de força que o povo surdo constitui acerca de suas potencialidades e diferenças em relação ao ouvinte. Conforme Bourdieu (2007a),

toda tomada de posição que aspire à objetividade acerca da existência atual e potencial, real ou previsível, de uma região, de uma etnia ou de uma classe social e, por esse meio, acerca da pretensão à instituição que se afirma nas representações partidárias, constitui um certificado de realismo ou um veredicto de utopismo, o qual contribui para determinar as probabilidades objetivas que tem esta entidade social de ter acesso à existência (BOURDIEU, 2007a, p.119).

Dito isto, podemos afirmar que a representação linguístico-cultural dos surdos na literatura surda se constitui como um poder simbólico que atua na manifestação das probabilidades objetivas e, ao manifestar as diferenças, apresenta a perspectiva do povo surdo nas relações sociais, considerando suas especificidades enquanto grupo linguístico.

O povo surdo carrega um estigma histórico de políticas educacionais que os obrigaram a deixar sua identidade e anular sua subjetividade; frente a tal estigma, a representação, na literatura, se torna, para o povo surdo, o que para Bourdieu (2007 a) é uma forma de institucionalizar aquilo que é produzido pelo grupo como manifestação e reivindicação pública contra os estigmas colocados historicamente sobre ele.

A representação marca a diferença no “campo” (BOURDIEU, 2007a), ou seja, o espaço social em que os indivíduos articulam suas práticas e assumem funções e posições a partir de um determinado contexto histórico. Segundo Bourdieu (2007a), “o espaço social e as diferenças que nele se desenham ‘espontaneamente’ tendem a funcionar simbolicamente como grupos que se caracterizam por estilos de vida diferentes” (BOURDIEU, 2007a, p. 144). A comunidade surda, nas narrativas adaptadas, deixa simbolicamente representado o espaço social que marca suas diferenças e que contribui para a estruturação do campo da literatura surda, fortalecendo a identificação entre os membros do mesmo campo.

Para o crítico literário e historiador Antonie Compagnon (1999), o filósofo Paul Ricoeur (2010), Roland Barthes (2013b), assim como para Bourdieu (2007a), a narrativa representa nosso existir no mundo; ela, em si, constitui a manifestação da prática social dos diferentes grupos e campos sociais. “A estrutura da

existência é dada por meio da narrativa, o humano é articulado em narrativa” (COMPAGNON, 1999, p. 131). A representação, na literatura, permite ao leitor o reconhecimento do humano e suas diferenças, com as quais se identifica a partir de sua própria história. Assim, ao entrar em contato com a leitura das representações linguístico-culturais nas narrativas adaptadas, o leitor surdo pode se identificar, se sentir pertencente ao grupo e se reconhecer na obra.

A representação, para Barthes (2013b), é uma das forças da literatura e, para ele, literatura não diz “que sabe alguma coisa, mas que sabe algo das coisas, que sabe muito sobre os homens” (BARTHES, 2013b, p. 19). A literatura enuncia, expondo a realidade do sujeito que está ausente e também o que é reconhecido e não é percebido pela sociedade. De acordo com Barthes (2013b):

A enunciação, por sua vez, expondo o lugar e a energia do sujeito, quicá sua falta (que não é sua ausência), visa o próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações e efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e o entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa (BARTHES, 2013b, p. 21).

A literatura surda, nas narrativas adaptadas, expõe o campo de forças que atua no povo surdo. As enunciações que veremos representadas na narrativa adaptada *Patinho Surdo* personalizam o sujeito surdo, que lança seus valores culturais e linguísticos, insistindo num “lócus de enunciação” (BHABHA, 1998) que parte de sua vivência enquanto sujeito surdo, utente de uma língua visual. A literatura surda, assim, torna-se não mais um simples ato de produção literária, mas instrumento da revelação, manifestação, representação, projeção de uma explosão de saberes e valores próprios da comunidade surda.

Enquanto artefato cultural da comunidade, as narrativas adaptadas na literatura surda servem como estratégia de resistência e, ao resistir e insistir na permanência de um campo de forças e gerar estruturas que alimentam e constroem o *habitus* da comunidade surda e do povo surdo, a literatura “teima” - no sentido barthesiano do termo, em que o escritor faz uso da literatura como artefato e instrumento, não se subjugando à escrita, mas fazendo da escrita

estratégia de resistência, de teimosia. Conforme Barthes (2013b), o escritor não deve ser

servo da arte, mas o sujeito de uma prática – deve ter a teimosia do espiã que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos (...) teimar quer dizer, em suma, manter ao revés contra tudo a força de uma deriva e de uma espera. E é precisamente porque ele teima que a escritura é levada a deslocar-se (BARTHES, 2013b, p. 27-28).

Portanto, a representação na literatura é uma possibilidade que não apenas manifesta valores linguístico-culturais, mas, com teimosia, resiste e desloca paradigmas e conceitos estigmatizados em relação a um determinado grupo, contribuindo na formação do campo que estrutura e na formação do *habitus*. Assim, o processo de tradução adaptada na literatura surda “é a abertura de outro lugar cultural e político de enfrentamento no cerne da representação colonial” (BHABHA, 1998, p. 62). A tradução adaptada se torna espaço de representação e fortalecimento do *habitus* e promove a revelação das experiências de pertencimento em relação à comunidade surda e ao povo surdo.

2.4 TOPOANÁLISE: O ESPAÇO COMO CAMPO DE REPRESENTAÇÃO LINGUÍSTICO-CULTURAL NA LITERATURA SURDA

Abordamos, anteriormente, a literatura surda na perspectiva dos estudos pós-coloniais, permeada por uma leitura sociológica pautada no pensamento de Pierre Bourdieu. Procuramos pontuar como a literatura surda, via traduções adaptadas, pode ser espaço de representação de valores linguístico-culturais. Em nossa análise, utilizamos também alguns elementos da toponálise (Cf. BORGES FILHO, 2007), a fim de fundamentar a identificação estrutural e analítica dessas representações, presentes nas imagens, no espaço da obra *Patinho Surdo*.

A ilustração, conforme discorreremos na Seção 2, apresenta imagens que permitem a leitura visual do texto e sua interpretação (CORSEUIL, 2009). A imagem contribui no entendimento do espaço narrativo, assim como na identificação da interferência dos personagens no espaço e vice-versa.

Além do espaço expresso no texto e nas ilustrações, outro elemento destacado pela toponálise são os gradientes sensoriais, os quais se referem à

relação dos personagens com o espaço por meio dos sentidos. O topoanalista Oziris Borges Filho (2007) compreende como gradientes as manifestações sensoriais presentes na obra: experiências visuais, olfativas, gustativas, táteis e auditivas apresentadas na narrativa. Conforme Borges Filho (2007), os gradientes sensoriais são:

Sentidos humanos entendidos como: visão, audição, olfato, tato, paladar, já que o ser humano se relaciona com o espaço que o circunda por meio dos sentidos, cada um deles é capaz de estabelecer uma relação de distância ou proximidade com o espaço (BORGES FILHO, 2007, p. 69).

Há, portanto, a partir dos sentidos, manifestações no espaço literário, ou seja, é possível perceber as experiências e vivências dos personagens, os valores dos grupos sociais ao qual pertencem, por isso “cada ser pode perceber um mesmo espaço de forma diferente” (BORGES FILHO, 2007, p. 71). Tal variação na percepção é resultante da formação cultural, do *habitus* internalizado e externalizado que manifestam padrões sociais e que, em consonância ao pensamento de Cohen (2002), manifestam as diferenças (fronteiras) que nos ligam a um determinado grupo. Por conseguinte, ao verificarmos os gradientes sensoriais na narrativa, podemos identificar as diferenças que marcam determinado grupo social, visto que os sentidos se manifestam no espaço por meio das vivências e experiências, bem como o valor que é atribuído a elas.

Para o surdo, a língua escrita pode não ser o suficiente para traduzir algumas especificidades linguísticas da língua de sinais (expressões faciais, configurações de mão), pois trata de uma língua “visuoespacial” (QUADROS, 2004); algumas especificidades da comunidade surda somente são observadas no espaço-ilustrativo, nas imagens apresentadas no espaço narrativo. Daí se justifica nossa escolha pela topoanálise no que se refere aos aspectos estruturais da obra *Patinho Surdo*.

A topoanálise tem como foco o espaço e seus elementos (narrador, personagem, sentidos ou gradientes sensoriais, ambiente, percursos ou deslocamentos espaciais). Conforme Borges Filho (2007), o conceito de espaço é amplo e composto por elementos “relacionados a lugar que nos remete à ideia de experiência, vivência, sendo analisada a partir da composição cenário, natureza e ambiente” (BORGES FILHO, 2007, p. 22). Analisaremos no espaço narrativo de

Patinho Surdo: o discurso do narrador, dos personagens, os gradientes sensoriais, o ambiente (micro e macro-espacos) e os deslocamentos. O espaco se torna, assim, “desdobrável em espacos observáveis, de forma que o narrador também ao narrar constitui um espaco, pois ele fala de algum lugar” (BRANDÃO, 2013, p. 62).

Nesta perspectiva, Borges Filho (2007) afirma que o espaco está associado também com a dimensão simbólica, ou seja, há no espaco a manifestação de um processo de identificação “marcado por convergências e interesses, comunhão de valores e ações conjugadas, mas também divergência, isolamento, conflito e embate. Este processo de identificação tende a ser relacional e é sinônimo de cultura” (BRANDÃO, 2013, p. 31), possibilitando-nos identificar as representações linguístico-culturais do povo surdo na obra. Temos, na narrativa, por um lado, o “espaco natural (também denominado físico, geográfico, cosmológico); por outro, o espaco construído ou produzido, decorrente da ação humana – concreta ou simbólica” (BRANDÃO, 2013, p. 57). Conforme Brandão (2013), o primeiro caso está vinculado à percepção, à esfera do sensível e, no segundo caso, há configuração social do espaco integrado por modelos. Essa polaridade reflete a objetividade em que se encontram os elementos externos que a compõem e a subjetividade onde se encontra os elementos do desejo, da memória e imaginação (BRANDÃO, 2013, p. 57).

O espaco pode ser compreendido pela análise dos elementos objetivos e subjetivos presentes na paisagem, representando o ambiente tratado pelo narrador e pelos personagens (BORGES FILHO, 2007). O espaco pode apresentar-se na forma natural (objetiva) ou cultural (subjetiva). Na primeira forma de representação espacial, não há interferência do ser humano, já na segunda forma percebemos essa interferência.

Na Seção 3, a seguir, adentraremos na obra *Patinho Surdo*, fazendo uso da teoria topoanalítica para analisar os elementos estruturais: narrador, personagens, ambiente e deslocamentos espaciais, dialogando com as representações linguístico-culturais do povo surdo, considerando-se as evidências de resistência, pertencimento e campos de forças presentes na obra, expressas em seu espaco objetivo e subjetivo.

3 ANÁLISE DA NARRATIVA *PATINHO SURDO*

Nesta seção analisamos a obra *Patinho Surdo*. Para tanto, contextualizamos a obra e, em seguida, considerando os elementos topoanalíticos, nos dedicamos no aprofundamento dos seguintes elementos narrativos: (i) narrador, (ii) personagens, (iii) gradientes sensoriais, (iv) micro e macro-espacos, com enfoque nos deslocamentos espaciais, elencados em quatro percursos: apresentação dos campos; singularidades dos campos; fronteira entre campos; deslocamento entre campos.

A análise tem como referência as representações linguístico-culturais, presentes no espaço narrativo, considerando as noções de resistência, pertencimento e campos de forças.

3.1 A NARRATIVA *PATINHO SURDO*: CONTEXTUALIZAÇÃO DA OBRA

A narrativa adaptada *Patinho Surdo* foi inspirada na obra *O Patinho Feio*, de Hans Christian Andersen, publicada originalmente na Dinamarca em 1843. No Brasil, segundo Argento (2002), a primeira versão do original da obra *O Patinho Feio* foi publicada em 1915, com tradução de Arnaldo de Oliveira Barreto. Posteriormente surgiram novas versões produzidas por Monteiro Lobato (1934), Tabajara Ruas (1993), Heloisa Jahn (1995), dentre outros.

A narrativa *O Patinho Feio* tem a forma literária de conto. Segundo Coelho (2000), o conto se caracteriza por apresentar “estrutura simples e de pouca extensão, caracterização breve de espaço e personagens” (COELHO, 2000, p. 71). Na narrativa, há o registro de um momento significativo na vida da personagem, “um motivo central, um conflito, uma situação, um acontecimento” (COELHO, 2000, p.71) que se desenvolve de forma rigorosa e breve em torno do tema central. O conto apresenta uma visão de mundo a partir de um acontecimento que permite ao leitor pensar sobre a realidade e possui intencionalidade, por parte do escritor, em transmitir uma determinada forma de conceber a realidade, portanto, a escolha de um conto “nunca é gratuita ou casual” (COELHO, 2000, p.71).

A obra *Patinho Surdo* (2011), escrita por Lodenir Karnopp e Fabiano Rosa (surdo) está incluída na modalidade denominada tradução adaptada (Cf. MOURÃO, 2011). O texto tem como referência o conto *O Patinho Feio*, porém traz adaptações culturais.

A escolha desta obra para exemplificar os elementos teóricos abordados nesta pesquisa se deu pelo fato de ser a reescrita de um clássico infantil. Segundo Ashcroft, Griffiths, Tiffin (1991) a reescrita é característica do texto pós-colonial e possibilita a leitura na perspectiva do colonizado. O texto é escrito em língua portuguesa, o que manifesta - por parte do povo surdo - a “apropriação” (ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 1991) dessa língua (na modalidade escrita) outrora imposta aos surdos nas modalidades oral e escrita. Dessa forma, a tradução adaptada culturalmente na literatura surda apresenta-se como estratégia por meio do qual o surdo se apropria da língua portuguesa e por meio dela reescreve a história a partir dos valores linguístico-culturais do povo surdo, fazendo da literatura uma estratégia de descolonização dos valores ouvintistas.

Outro fator relevante são as ilustrações que acompanham o texto e permitem uma leitura visual da obra, principalmente para as crianças surdas não-letradas na língua portuguesa escrita, além de propor um olhar para as práticas sociais, tendo como referência os valores linguístico-culturais que pertencem ao povo surdo.

Em contato pessoal conosco, por email, Karnopp assim escreveu:

Patinho Surdo surgiu da ideia de contar histórias para crianças surdas, um projeto que foi desenvolvido com a Câmara do Livro de Porto Alegre, durante uma programação de Feira do Livro. O objetivo era que as histórias clássicas fossem contadas para crianças surdas em língua de sinais. Patinho Surdo foi uma história que Fabiano propôs, a partir de leituras e discussões prévias com o grupo de pesquisa [...] discutimos, organizamos, analisamos as representações de surdos e de língua de sinais nas histórias [...] partimos da história do Patinho Feio, de Hans Christian Andersen, e lemos muitas versões disponíveis no mercado editorial (KARNOPP, 2015).

A obra apresenta a capa colorida, entretanto, as outras ilustrações, no interior do texto, estão em preto e branco. Benjamin (2012b) diz que “a gravura em preto e branco, a reprodução sóbria e prosaica, levam a criança a sair de si. A imperiosa exigência de descrever contida nessas imagens estimula na criança a palavra” (BENJAMIN, 2012b, p. 261). A imagem em preto e branco permite à

criança imaginar, acordar seus sonhos, “escrever e descrever admitindo a sua cooperação” (BENJAMIN, 2012b, p. 261). A imagem em duas cores (preto e branco) permite que a criança estimule a construção do simbólico, interagindo com o texto a partir de sua própria imaginação.

O glossário em sinais, no final do texto, é uma marca das produções na literatura surda, o que reforça a utilização e leitura da obra com crianças em fase de letramento. A apresentação de um glossário em sinais dá a conhecer, para a criança, o léxico contextual da obra (Ver Anexo I).

Conhecer o contexto que envolve a criação, assim como algumas características, contribui no reconhecimento do “lócus de enunciação” (BHABHA, 1998) da obra, ou seja, o reconhecimento de quem fala e de onde se fala. A compreensão do “lócus” contribui no entendimento e identificação das representações linguístico-culturais apresentadas no decorrer da narrativa.

3.2 O LÓCUS DO ENUNCIADOR E O LÓCUS DO ENUNCIADO

Na capa de *Patinho Surdo*, tradução adaptada do original *O Patinho Feio*, são evidentes dois elementos: resistência e pertencimento. A resistência é observada no título que se apresenta na cor vermelha. Vimos, anteriormente, que o povo surdo sofreu uma colonização linguística intensificada com o Congresso de Milão em 1880 que impôs a metodologia oralista. A mudança do título do original *O Patinho Feio* para *Patinho Surdo* sugere uma outra possibilidade de leitura, que não apenas a leitura da palavra.

Santos (2002) diz que toda experiência produz epistemologias que geram práticas sociais; tais práticas podem romper e enriquecer a relação com o mundo. A tradução adaptada é uma dessas formas de ruptura já que, ao traduzir culturalmente uma obra, o autor se apropria do texto e cria uma nova forma de interpretar, abrindo novas possibilidades de leitura (BONNICI, 2009b), converte o olhar para uma nova forma de perceber a sociedade e seus membros, revoluciona o olhar (BOURDIEU, 2007a).

A narrativa *Patinho Surdo* rompe com a ideia de que o diferente é feio. O deslocamento simbólico presente na tradução culturalmente adaptada permite-nos refletir sobre aspectos da cultura surda negados pela sociedade ouvinte e o

objeto literário se torna uma das formas de responder a essa negação (BHABHA, 1998).

Na capa do livro em estudo, são anunciados o lócus do enunciador e o lócus do enunciado, ou seja, qual o lugar em que se situa quem fala e o lugar em que se situa aquilo sobre o que/quem se fala. Isto pode ser identificado na imagem do pato sinalizando a expressão “eu te amo”, na mão esquerda, como podemos observar na Figura 1:

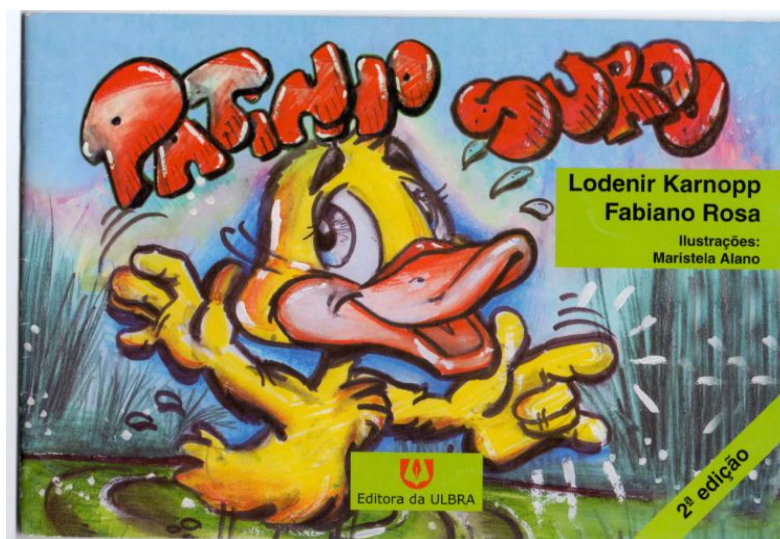


Figura 1 – Lócus do enunciador e do enunciado: “eu te amo”
Fonte: Karnopp e Rosa (2011, capa). Ilustração de Maristela Alano.

O sinal ‘*eu te amo*’ é uma marca cultural da comunidade surda. Não representa o amor passionai, mas o amor em pertencer ao grupo. Várias obras da literatura surda trazem essa marca, seja (i) na capa, como *Patinho Surdo*, *Adão e Eva* (KARNOPP e ROSA, 2011), *Rapunzel Surda* (HESSEL, KARNOPP e ROSA, 2003), *Soy sordo cien por cento* (GONZÁLES, 2012), etc.; (ii) na contracapa, com os autores caricaturados fazendo o sinal, como em *Cinderela Surda* (HESSEL, KARNOPP e ROSA, 2003); (iii) ou mesmo nas imagens dentro das narrativas, como é caso de uma das imagens em *Mamadu o herói surdo* (MORGADO, 2007).

A narrativa *Patinho Surdo* não traz em sua temática a resistência (BOSI, 2002), porém o título, adaptado culturalmente, deixa transparecer uma tensão

linguística entre ouvintes e surdos, manifestando campos de forças (BOURDIEU, 1996).

Patinho Surdo, enquanto obra literária, pode ser considerada uma “estratégia de resistência” (BONNICI, 2009a), com título adaptado e escrita na língua do colonizador (língua portuguesa). O título é colorido em vermelho, cor bastante significativa; para Borges Filho (2007) a cor vermelha possui um grande significado simbólico, compartilhado nas mais diferentes culturas.

A simbologia do vermelho está ligada igualmente à noção de sangue, vida, energia, fogo, poder [...] Como o vermelho simboliza sangue, ele aparece ligado a fatos contraditórios como alegria e guerra. O sangue contido é alegria, mas o sangue derramado é morte (BORGES FILHO, 2007, p. 90).

O vermelho do título *Patinho Surdo* pode simbolizar a alegria de pertencer à comunidade surda, visualmente expressa na sinalização de “eu te amo”, mas pode simbolizar, também, a luta, o sofrimento do povo surdo até a legitimação e o reconhecimento da LIBRAS como língua da comunidade surda do Brasil.

Em contraste com a cor vermelha se observa a cor azul (fundo/céu). Segundo Borges Filho (2007), esta cor representa leveza e também “simboliza o infinito, as alturas iluminadas, a imaterialidade, o divino” (BORGES FILHO, 2007, p. 83), sugerindo o sentimento de leveza do povo surdo por se sentir pertencente a um mesmo grupo linguístico.

Na capa também se observam as cores amarela (no pato), verde (na água). Para Borges Filho (2007), a cor amarela possui dois significados. Por estar associada ao ouro, representa riqueza, nobreza, no entanto, também está associada à traição. “No século XVI e XVII, a porta dos traidores era pintada de amarelo. Também no teatro chinês, os atores se maquilam de amarelo para indicar a dissimulação” (BORGES FILHO, 2007, p. 85).

A partir desses significados é possível compreender a apresentação do patinho na cor amarela, sinalizando ‘eu te amo’, como uma posição de ironia, provocando a sociedade a fazer uma nova leitura do clássico, assim como, em seu sentido positivo, representa a riqueza e nobreza que o povo surdo concede às suas especificidades culturais, principalmente à LIBRAS.

Ainda na capa observamos o ambiente na cor verde estabelecendo a relação com a natureza. Para Borges Filho (2007), o verde está relacionado à

ideia de crescimento e vida que germina; a “palavra planta: Green, *growt*, tem sua raiz germânica *grō* que significa crescer, segundo alguns estudiosos” (BORGES FILHO, 2007, p. 87). O autor explica, ainda, os sentidos opostos que a cor verde representa. De um lado, o crescimento e a esperança, por outro, a morte, o veneno, a náusea, indicando o macro-espço em que a narrativa acontece. A Lagoa dos Patos será representada como lugar de pertencimento, de encontro com seus pares, de aconchego, mas também de isolamento, solidão e angústia como veremos ao aprofundarmos os micro e macro espaços presentes na obra.

Portanto, a começar pela capa, encontramos, representadas nas cores e ilustrações, a manifestação do *lōcus* que enunciator/enunciado ocupam na construção do espaço narrativo.

A ilustração presente na capa do livro possibilita identificar o “*lōcus*” do enunciator (o narrador, representado pelo pato) e do enunciado, que simboliza o povo surdo e sua comunidade de relações. A relação enunciator/enunciado se manifesta na sinalização da expressão “eu te amo”, marca de pertencimento e identificação da comunidade surda.

3.3 O NARRADOR

Patinho Surdo é narrado na 3ª pessoa do singular. O narrador, segundo Benjamin (2012a) pode, por meio da linguagem, carregar a herança cultural de um grupo linguístico. Tal pensamento é também presente na ideia de narrador em Aristóteles (1991) e Wellek e Warren (1995) para quem o narrador estabelece relação com o que é representado no objeto literário.

Para Benjamin (2012a), o narrador tem suas raízes no povo, isto é, enquanto locutor, o narrador incorpora a experiência a partir do que se narra e conta a experiência do outro, manifestando “a voz” da narrativa. Para a toponálise, o narrador antecipa o espaço na narrativa (Cf. BORGES FILHO, 2007).

A personagem Patinho Surdo é o protagonista. Na Figura 2, é apresentado o título da obra. Dois sinais compõem o título: pato + surdo:



PATINHO SURDO

Figura 2 – Título da obra em sinais

Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 1). Ilustração de Maristela Alano.

Na Figura 2, os sinais são executados por um pato; este representa a comunidade de patos surdos e figura como o narrador.

O primeiro sinal é executado no espaço neutro, com a mão localizada em frente ao bico e significa “pato”. A mão está em movimento, o que se pode visualizar pelos traços que expressam a ação de abrir e fechar os dedos, expressando, de forma icônica, o movimento do bico do pato. Na LIBRAS, a intensificação dos sinais é executada por meio de expressões não manuais (faciais/corporais); assim, para exprimir o diminutivo patinho, a imagem apresenta expressões de leveza e ternura, lembrando a inocência e meiguice de um filhote.

O segundo sinal, na figura 2, da esquerda para a direita, representa a execução do sinal “surdo”. A mão direita, localizada na região da ouvido, com configuração de mão em forma de “D” (alfabeto manual), executa o sinal, que está duplicado na imagem, apresentando o movimento do sinal, partindo do ouvido em direção à boca. Verifica-se que, nas duas execuções (“pato” e “surdo”), a mão esquerda está passiva, sendo que, na segunda imagem, ao executar o sinal “surdo”, a mão passiva está com a palma para cima, levemente inclinada. Esta configuração sugere ao leitor entrar na história e atender ao convite de um anfitrião que recebe seus visitantes e convidados.

Na Figura 3, abaixo, o narrador está localizado em plano de fundo, por trás do casal de patos surdos, sinalizando o número “um”, indicando a quantidade de casais de patos surdos existentes no bando.



Figura 3 – O narrador observador

Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 8). Ilustração de Maristela Alano.

A posição do narrador em plano de fundo é compatível com a posição do narrador observador, ou, segundo Coelho (2000), “narrador in off”, que se trata “de um narrador do qual não se vê a voz, mas apenas vozes das personagens que com ele interagem” (COELHO, 2000, p. 68). No espaço narrativo de *Patinho Surdo*, os discursos aparecem nas modalidades verbal (língua portuguesa) e sinalizada (LIBRAS); o narrador apresenta-se como usuário da LIBRAS, língua de uso de uma comunidade linguística específica. Ao sinalizar, o narrador reforça valores e experiências do povo surdo, bem como o poder discursivo da LIBRAS na narrativa, apontando suas especificidades linguístico-culturais e fortalecendo o discurso do campo ao qual pertence a personagem patinho surdo. A essa atitude de apoderar-se do discurso a partir de sua cultura, valores e língua, Ashcroft, Griffiths, Tiffin (1991) denominam *writing itself* (escrita de si), ou seja, uma forma de poder promovido pela escrita em um discurso que assegura a visão do lado colonizado e reescreve o texto relocando os elementos que estavam controlados

pelo colonizador, afirmando os valores e língua do grupo marginalizado (ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 1991, p. 78). Na obra *Patinho Surdo*, o empoderamento e re-locução são observados também nas ilustrações, reforçando um dos valores na formação das práticas sociais do povo surdo: as experiências visuais.

Na imagem, nota-se que o narrador não participa da história: apenas observa, elucida a cena. A posição discursiva do narrador, em sua condição de observador, aponta para o que afirma a crítica e teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2014): “o processo de fala se caracteriza por uma posição discursiva, uma transação entre o falante e ouvinte” (SPIVAK, 2014, p. 15). Ao sinalizar, o narrador utiliza a mesma língua do casal de patos que está se comunicando, como mostra a Figura 3 e, enquanto observador, não se impõe no lugar do outro, nem fala pelo outro, contudo, chama atenção para o discurso do outro na narrativa.

Para Barthes (2013b) o “narrador é mantenedor de uma prática e por meio da narrativa as reforça”. Como locutor, observador e usuário de LIBRAS, o discurso do narrador reforça os valores linguístico-culturais do povo surdo. Além do uso da LIBRAS na primeira parte do texto, o narrador também faz o fechamento da narrativa, usando uma marca cultural da comunidade: a expressão “eu te amo”, fortalecendo a noção de pertencimento e identificação com as práticas culturais deste povo, conforme ilustrado na Figura 4, a seguir:



Figura 4 – “Eu te amo”: pertencimento e identificação
 Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 29). Ilustração de Maristela Alano.

Na Figura 4, ao sinalizar “eu te amo”, o narrador finaliza o texto e também, manifesta pertencimento à comunidade surda. A representação dada ao narrador reforça o valor das experiências visuais e das marcar culturais do povo surdo, evidenciando quem tem o poder no espaço enunciator da narrativa, situando o leitor em relação ao local ocupado pelas personagens.

3.4 PERSONAGENS

A palavra personagem é oriunda do latim: *persona* e significa máscara (COELHO, 2000). A etimologia da palavra nos remete à ideia de representação, pois o “personagem engrandece o representado” (COELHO, 2000, p. 75), isto é, torna visível o que se deseja expressar. Na obra *Patinho Surdo*, o narrador enuncia a presença de apenas um casal de patos surdos no bando que se deslocou para a Lagoa dos Patos, mas no decorrer da história é possível identificar várias personagens usuárias de Língua de Sinais da Lagoa-LSL. Observemos a Figura 5:

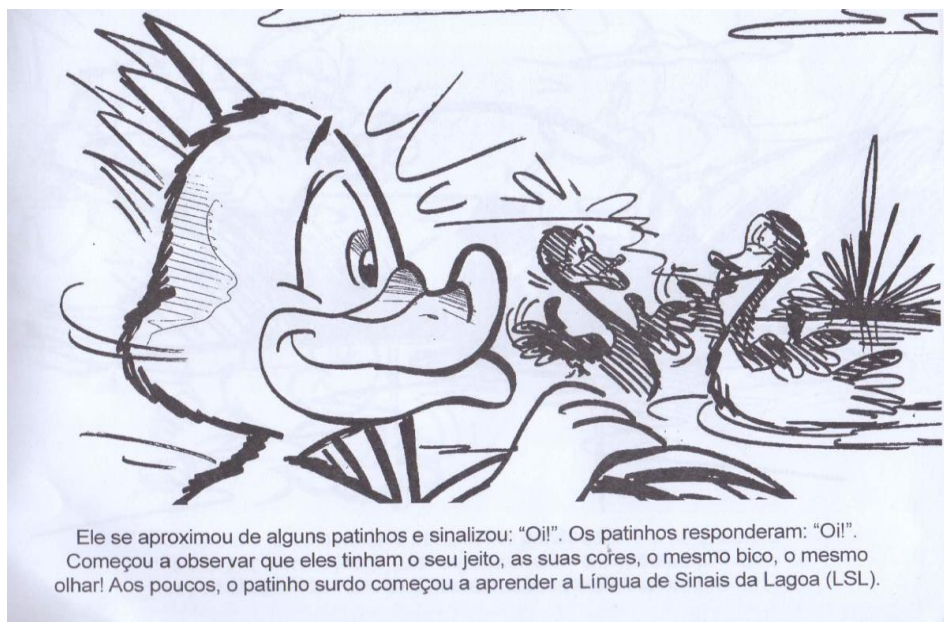


Figura 5 - Comunicação em LSL

Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 23). Ilustração de Maristela Alano.

O patinho surdo, enquanto passeava sozinho, encontrou outros dois patos que sinalizavam. A narrativa não evidencia se o protagonista, ao passear, encontra patos surdos ou ouvintes, porém descreve características que fazem o patinho surdo se identificar com os patos que sinalizam, indicando seu pertencimento ao mesmo bando, pois tinham as “mesmas cores, o mesmo bico, o mesmo jeito e o mesmo olhar” (KARNOPP e ROSA, 2011, p. 23). Novamente o narrador enfatiza valores do povo surdo, ao dizer que tinham o mesmo olhar, uma vez que, para esse povo, os olhos são um dos órgãos dos sentidos mais significativos, por meio dos quais, os surdos recebem as informações e aprendem a significar o mundo.

A Figura 6, a seguir, demonstra a comunicação do patinho surdo com um grupo de patos, através de sinais.



Figura 6 – Encontro com os amigos

Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 25). Ilustrações de Maristela Alano.

Na Figura 6, a imagem mostra três patos se comunicando em LSL com o patinho surdo. Conforme Borges Filho (2007, p. 37), "o espaço influencia a personagem a agir de determinada maneira"; a presença de um casal de patos surdos, usuários de LSL, faz com que, possivelmente, outros patos pertencentes ao mesmo bando aprendam e utilizem essa língua. Tal prática fica mais evidente na Figura 7, abaixo, que representa o sapo intérprete:



Figura 7 – O sapo intérprete

Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 27). Ilustração de Maristela Alano.

O sapo, que não pertence ao bando dos patos, apresenta-se como intérprete, mediando a comunicação entre os patos surdos e os cisnes ouvintes. O casal de patos surdos e o patinho surdo, são favorecidos pela presença de outros patos e/ou animais usuários da LSL, indicando que a Lagoa dos Patos, enquanto macro-espaco, se constitui de micro-espacos em que se usa a língua de sinais.

A Figura 7 mostra dois grupos linguísticos distintos que vivem na Lagoa dos Patos: ouvintes e surdos. Porém, no transcorrer da narrativa, outro grupo surge: os animais bilíngues, que não são surdos, entretanto se comunicam em LSL. Isso é evidenciado na presença da personagem sapo intérprete, no encontro do patinho surdo com outros membros da lagoa que não são usuários de LSL.

A Figura 7 apresenta dois campos distintos, representados pela oposição das personagens no espaco. O contraste entre esses dois campos é reforçado por intermédio da imagem: do lado da mãe-cisne há filhotes que emitem sons; do lado da pata surda há patinhos sinalizando; entre esses dois distintos campos, está o sapo intérprete, cuja função na narrativa é representada também visualmente. O sapo intérprete, enquanto mediador na comunicação, se posiciona entre a pata surda e a cisne ouvinte. Podemos dizer, então, que, nesta narrativa, os espacos ocupados pelas personagens constituem campos de forças onde são estabelecidas relações. Os sentidos (gradientes sensoriais) marcam as diferenças entre os campos e são referência na posição que os personagens ocupam.

3.5 GRADIENTE SENSORIAL

Na obra *Patinho Surdo*, os sentidos referenciam os campos, indicando oposição e valores de suas vivências linguístico-culturais. Segundo Borges Filho (2007), os sentidos são compreendidos, na topoanálise, como gradientes sensoriais. Eles contribuem na relação de proximidade ou distância com o espaco. Dessa forma, as personagens, através do valor dado aos sentidos, podem significar e vivenciar experiências que estejam em oposição de valor no mesmo espaco.

Na narrativa *Patinho Surdo*, as experiências visuais são bastante valorizadas e a visão se configura como o gradiente de maior expressão no

espaço. Isto porque o “lócus de enunciação” é a comunidade surda e seus valores linguístico-culturais; a língua de sinais ganha destaque e se constitui como língua de modalidade espaçovisual (QUADROS, 2004), contrastando com a audição, gradiente expresso pela família de cisnes ouvintes, espaço em que nasce o patinho surdo. Observemos a Figura 8:



Figura 8 – *Habitus* primário dos cisnes

Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 21). Ilustração de Maristela Alano.

Nesta imagem, a representação do gradiente sensorial é reveladora do valor e do diferente significado dos sentidos para os grupos apresentados (cisnes ouvintes e patinho surdo). A audição aproxima as personagens e as identifica como parte do mesmo bando. Neste ponto da narrativa começa o anúncio da manifestação do distanciamento do protagonista em relação ao espaço em que nasceu, por não se identificar com os valores do bando de cisnes. Para as personagens ouvintes, a audição recebe grande atenção.

Na Figura 9, a seguir, a mãe cisne e seus filhotes são desenhados com os bicos abertos e emitindo sons, reforçando o valor da audição para este grupo.

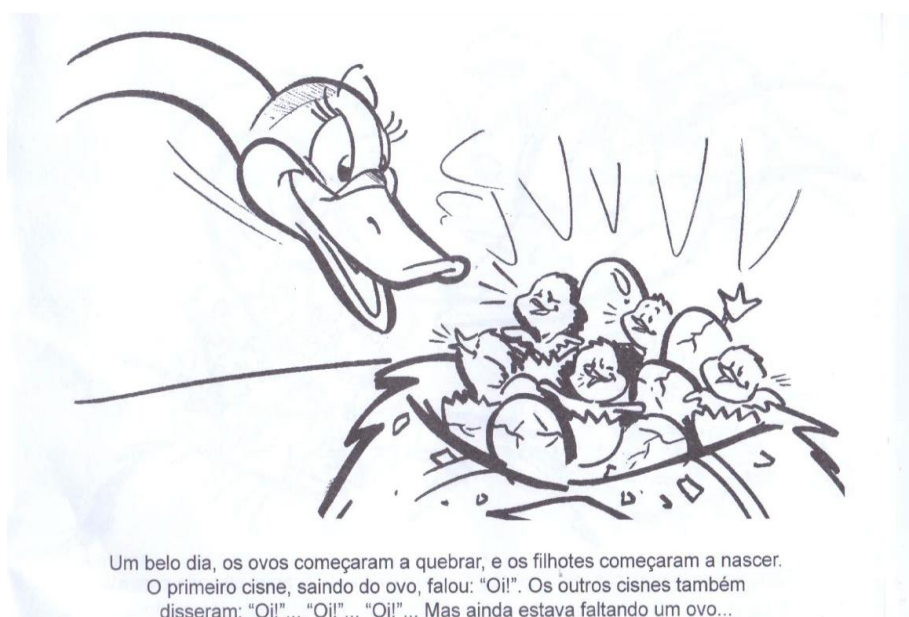


Figura 9 – Gradiente Sensorial dos cisnes: audição

Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 17). Ilustração de Maristela Alano.

O contraste entre dois gradientes, visão e audição, é recorrente na narrativa. Isso pode ser observado na Figura 10, abaixo:



Figura 10 – Visão e Audição: gradientes em contraste

Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 27). Ilustração de Maristela Alano.

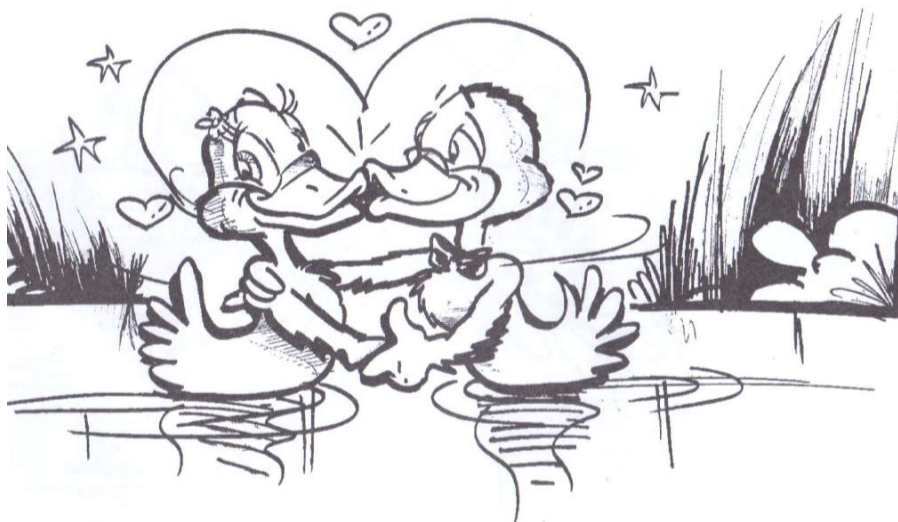
Na Figura 10, os filhotes da mãe cisne começam a nascer. A mãe cisne é representada com os ouvidos próximos aos filhotes e no texto escrito evidencia-se o uso da audição, introduzido pelo verbo “falar”: “[...] O primeiro cisne, saindo do ovo, falou: “Oi”! [...] (KARNOPP e ROSA, 2011, p. 17), ao contrário dos outros filhotes, o patinho surdo, ao nascer, “sinaliza”:

A mamãe cisne falou: Oi, bem vindo à lagoa! Mas o patinho nada respondeu. A mamãe insistiu: Oi! Mas ele continuava sem fala. [...] O patinho então sinalizou: “[...] Oi mamãe! Oi, papai! Os cisnes ficaram assustados! (KARNOPP e ROSA, 2011, p.19)

O contato com o mundo, para o patinho protagonista, acontece pelo sentido da visão, o que evidencia o valor das experiências visuais dos sujeitos surdos.

Nessa imagem é possível compreender os gradientes apresentados como campos de força. Ouvintes e surdos ocupam posições opostas no espaço e são representados fazendo uso dos gradientes valorizados em seus respectivos universos linguísticos: a audição para os cisnes e a visão para a pata surda. A personagem sapo, em sua função de tradutor/intérprete, faz uso de dois gradientes: audição e visão. Ao mediar a comunicação entre surdos e ouvintes, o sapo transfere as informações de uma língua oral para a LSL e vice-versa, fazendo uso da audição, na interpretação para a LSL, e da visão, ao interpretar para a língua oral.

Além da visão e da audição, outro gradiente expresso na narrativa é o tato, como podemos observar na Figura 11, a seguir:



O pato e a pata namoraram muito na Lagoa dos Patos.

Figura 11 – Gradiente Sensorial tato: o conhecimento do outro
 Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 9). Ilustração de Maristela Alano.

A imagem representada na Figura 11 evidencia dois gradientes: o tato e a visão. Dissemos que as experiências visuais são uma marca cultural da comunidade surda. A ação “namorar” pode ser observada na imagem: os patos estão abraçados, se beijando, o que manifesta experiências táteis; o sentido da visão também é explorado, pois os patos enamorados estão envoltos por um grande coração circundado por estrelas e outros corações menores, expressando o sentimento de amor entre eles. Os traços em torno do bico, do pescoço e na água, figuram o contato com elementos do espaço: a água, os bicos, o corpo.

O tato também é demonstrado em outra imagem do texto. Observemos a Figura 12:

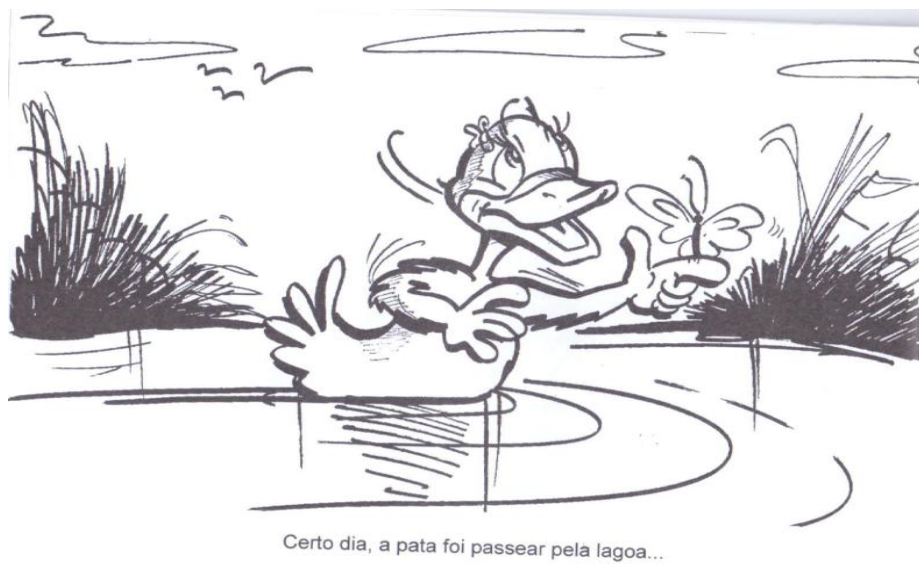


Figura 12 – Gradiente Sensorial tato: o conhecimento do espaço
 Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p.12). Ilustração de Maristela Alano.

Além da visão, na Figura 12, outro gradiente sensorial expresso é o tato, por meio do qual o surdo também recebe informações do mundo externo. O gradiente sensorial tato possibilita à personagem adquirir informações sobre o espaço em que vive e sobre os seres que ocupam esse espaço.

A experiência tátil é igualmente expressa na Figura 12, quando a pata surda sai para passear. O texto escrito não mostra, mas a imagem possibilita a leitura visual da narrativa, indicando o tato como outra forma que os surdos possuem de conhecer o mundo. Além de retratar a recepção de informações por meio do gradiente tato, a imagem mostra uma borboleta pousada nos dedos da pata surda. Esta representação sugere uma relação com o povo surdo, pois a borboleta é uma espécie que, assim como o surdo, não se orienta pela audição e possui outras formas de explorar e conhecer o espaço, como por exemplo, a visão e os sensores em suas antenas. A posição das asas da borboleta, os traços na água e em torno da pata indicam que todo o espaço está em movimento. O olhar da pata está voltado para cima e, em geral, o olhar para cima indica lembrança de algo ou sonhos, desejos. É possível identificar na ilustração que a pata, ao tocar a borboleta, movimenta seu olhar para o infinito e isto é indicando também nos traços presentes na água. O gradiente tato aproxima a personagem

do seu espaço, reforçando o sentimento de pertença a ele, assim como possibilita a experiência de identificação com espécies que se assemelham à sua condição.

A borboleta é um animal silencioso e possui harmonia em suas cores e formas. Podemos considerar, na representação da Figura 12, que a experiência da personagem em conhecer o espaço e identificar-se com espécies que nele estão presentes propõe uma reflexão descolonizadora da ideia de surdez. Assim como a borboleta sugere beleza e harmonia em seu silêncio, a surdez não é algo ruim, o silêncio não priva o surdo de ser feliz e viver em harmonia.

A Figura 13, a seguir, também revela o gradiente sensorial do tato:



Figura 13 – Gradiente Sensorial tato: o conhecimento de si
Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 13). Ilustração de Maristela Alano.

Na Figura 13, o verbo “sentir”, expresso no texto escrito, é representado na imagem com a pata colocando as mãos na barriga, demonstrando desconforto. O rosto e o olhar demonstram desespero. Isto é evidenciado pelos traços em torno da personagem, as gotas de suor, as estrelas (simbolizando a dor) e o traço em espiral acima da cabeça, indicando agonia, angústia. A pata busca um espaço seguro: os traços em torno do lado direito e esquerdo de seu bico sugerem o movimento da cabeça à procura de um espaço que lhe traga segurança para desovar.

O tato, como já foi dito, é uma forma de conhecer e receber informações; assim, a pata, ao sentir cólicas e se tocar, percebe que está na hora do ovo nascer. Com o toque no ventre, a pata surda demonstra conhecer-se a si mesma, a situação pela qual o seu corpo está passando e a sua posição no espaço físico desconhecido.

Os gradientes sensoriais expressos na narrativa evidenciam diferentes valores que possuem os dois bandos: ouvintes e surdos. O tato e a visão são representados no espaço da narrativa por personagens surdos.

A audição é evidenciada como valor para os personagens ouvintes. O sapo intérprete, que faz a mediação da comunicação, faz uso da visão e audição para interpretar. Assim, pelo viés da topoanálise, é possível afirmarmos que a identificação dos gradientes sensoriais contribui para o reconhecimento das relações de pertencimento e poder estabelecidas entre as personagens no espaço narrativo, delimitando campos de forças por meio das evidências de proximidade e distanciamento que os gradientes sensoriais provocam nos diferentes campos.

3.6 AMBIENTE: MICRO E MACRO-ESPAÇOS

Vimos anteriormente que o conto é caracterizado por um motivo central a partir do qual se desenvolve um conflito, uma situação e um acontecimento e tem como ponto de apoio o espaço. Na narrativa *Patinho Surdo*, o espaço apresentado é natural e simbólico. O espaço natural manifesta o ambiente que cerca a Lagoa dos Patos, onde estão localizados os diferentes ninhos. Já o espaço simbólico é manifestado nas experiências linguísticas dos patos.

Conforme Borges Filho (2007), a topoanálise divide o espaço em macro-espaço e micro-espaço. Na narrativa *Patinho Surdo*, o espaço simbólico é evidenciado pela oposição dos micro-espaços que, por sua vez, se encontram no interior de um macro-espaço, representado pela Lagoa dos Patos. Os micro-espaços presentes na Lagoa dos Patos compõem campos de forças que evidenciam as diferenças linguístico-culturais presentes no macro-espaço.

O macro-espaço é representado pela Lagoa. A água é o elemento que aproxima e distancia os diferentes bandos que vivem em micro-espaços

representados pelos diferentes ninhos (cisne ouvinte e pata surda). Os ninhos são constituídos pela valorização de gradientes diferentes, mas também marcam territórios geográficos entre os bandos, algo comum entre as aves, assim como as fronteiras linguístico-culturais existentes entre eles.

Segundo Bachelard (1993), “a água leva-nos. A água embala-nos. A água adormece-nos. A água devolve-nos a nossa mãe [...] a água convida a uma viagem imaginária” (BACHELARD, 1993, p.138). O embalo da água conduz e também ajuda a aumentar ou diminuir as distâncias. A personagem patinho surdo, após nascer, não se deixa conduzir, mas apropria-se da sua condição enquanto sujeito surdo e movimenta-se em direção aos seus pares. Ao movimentar-se em direção a sua família, ele se reconduz para sua mãe. A água é, portanto, não o elemento condutor, mas o elemento mediador no espaço; a água é também a embaladora do sentimento de pertencimento do protagonista. Observemos a Figura 14, a seguir:



Figura 14 – Água: Distanciamento e Pertencimento
Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 24). Ilustração de Maristela Alano.

Na imagem da Figura 14, a água está em movimento, denotando a consonância com a imaginação do patinho surdo, que parece estar pensando na experiência de comunicação que havia tido com outros patos usuários de LSL. A água permite “ligar as experiências íntimas” (BACHELARD, 1997), ou seja, a lagoa é o macro-espço em que é possível ocorrer o deslocamento dos indivíduos entre os micro-espços ali existentes. Tal deslocamento é proporcionado pela movimentação do/no elemento água, o qual se configura como o vínculo físico entre os micro-espços (cisnes ouvintes/patos usuários de LSL). Para Said (2007), “designar mentalmente um lugar familiar, que é o “nosso”, e um espço não familiar além do “nosso”, que é o “deles”, é um modo de fazer distinções geográficas [...] basta que tracemos fronteiras em nossas mentes” (SAID, 2007, p. 91). Portanto, ao encontrar seus pares, deslocando-se geograficamente, o patinho surdo demarca fronteiras em sua mente e se reconhece como diferente. Segundo Ngugi (1986), a língua nos distingue permitindo ao ser humano possuir uma história específica e relacionar-se de forma específica com o mundo.

Movimentando-se ao encontro de seus pares, o protagonista se desloca espacialmente. Para os estudos pós-coloniais, deslocar-se é uma das formas de descolonizar-se. Para Fanon (2005), o deslocamento é geográfico e ocorre por questões político-econômicas. A narrativa em análise propõe uma reflexão sobre as especificidades linguísticas do povo surdo, re-significando, em uma perspectiva cultural, as práticas sociais com a comunidade ouvinte. Nesse sentido, Ladd (2013, p. 9) afirma que: “a batalha travada para preservar a sua própria língua pode ser encarada como resistência política, linguística ou econômica, mas para o povo surdo, a chave dessa resistência reside na, e é conduzida pela, cultura”. Para Ngugi (1986), a cultura é o alvo para a dominação e o controle das ferramentas e autodefinição de um povo em relação a outro. Portanto, a narrativa adaptada culturalmente, na literatura surda, é um instrumento político de descolonização linguística, dos valores e costumes ouvintistas e possui a cultura como chave desse processo.

A razão do deslocamento entre os espços existentes na Lagoa dos Patos tem início quando a mãe cisne oferece os primeiros ensinamentos, por meio do canto, o que revela o valor da audição para o micro-espço do bando de cisnes.

O patinho surdo, então, se isola, demonstrando descontentamento por estar em condição diferente na forma de se expressar.

A atitude do patinho surdo em se afastar do bando de cisnes e se aproximando de seus pares é uma atitude política de resistência linguística e cultural a se submeter aos ensinamentos de seus pais cisnes ouvintes. Esta atitude descoloniza a ideia de que o surdo deva se submeter aos valores ouvintistas, mesmo nascendo em família ouvinte.

A representação de descolonização manifesta-se no deslocamento geográfico entre os micro-espacos que o espaço narrativo oferece. Na perspectiva pós-colonial, o deslocamento se caracteriza pela mudança de espaço territorial, o que pode ser feito forçosamente (diáspora) em razão do contexto político-econômico que acontece em sociedades colonizadas (NGUGI, 1986; FANON, 2005; BONNICI, 2009b). A atitude do patinho surdo em deslocar-se é forçada em razão das práticas culturais de um grupo ao qual ele não se sente pertencente. O povo surdo é um grupo social que sofreu a colonização linguística (SKLIAR, 1988; SÁ, 2010). Na narrativa o patinho surdo se desloca em busca de seus iguais, o que indica, de forma representativa, a “descolonização das mentes” (NGUGI, 1986), pois, ao deslocar-se o patinho surdo se posiciona politicamente em relação ao uso de uma língua específica, a LSL que, por sua vez, não é usada e nem é valorizada em seu ninho. Em relação à importância de uma língua para seu povo, Ngugi (1986) assevera que “a escolha da língua e o uso que se faz da língua é central para a definição que um povo faz de si mesmo, em relação ao seu ambiente natural e social, de fato, em relação a todo o universo”¹² (NGUGI, 1986, p. 4). A família cisne, ao usar a música como meio para iniciar seus filhotes nas práticas sociais, desconsidera os meios que o patinho surdo precisa para aprender e se relacionar (as experiências visuais e a LSL); por isso, podemos considerar a atitude de isolamento do patinho como uma ação política de questionamento dos valores ouvintistas delineados em sua formação para a construção de sua relação com o ambiente, com os grupos sociais e todo o universo.

¹² The choice of the language of and the use to which language is put is central to a people's definition of themselves in relation to their natural and social environment, indeed in relation to the entire universe. (Tradução da autora).

A seguir, analisaremos os deslocamentos espaciais presentes no texto em estudo, bem como as manifestações de resistência, pertencimento e campos de forças a partir das representações linguístico-culturais identificadas no texto visual e na escrita da narrativa.

Os percursos espaciais ou deslocamentos “inserem novas formas de espaço no texto e sua relação com as personagens” (BORGES FILHO, 2007, p. 44). A toponálise contribui na identificação de deslocamentos espaciais ou percursos espaciais que interferem e problematizam o espaço. Na narrativa, “a personagem transforma o espaço em que vive, transmitindo-lhe suas características ou não, favorecendo sua ação” (BORGES FILHO, 2007, p. 39). A identificação do patinho surdo com outros patos acontece por meio da língua de sinais e é essa língua que o faz sentir-se pertencente ao grupo mais que a sua própria família (COHEN, 1985). É através da língua que o sujeito poderá adquirir valores e práticas sociais.

3.6.1 Primeiro deslocamento: apresentação dos campos

A narrativa traz, nas primeiras páginas, a apresentação da contextualização do ambiente, assim como o primeiro percurso espacial. “Em uma linda manhã, um bando de patos migrou para a Lagoa dos Patos, no Rio Grande do Sul” (KARNOPP, 2011, p. 7). A migração não é apenas de patos surdos, mas surdos e ouvintes. Observemos a figura 15:



Figura 15 – Deslocamento espacial: construção de uma nova comunidade
 Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 8). Ilustração de Maristela Alano.

A imagem demonstra a leveza e alegria dos patos ao chegar em outro espaço, a Lagoa dos Patos, lugar em que podem encontrar outros usuários de língua de sinais e constituir uma nova comunidade. O processo migratório, portanto, evidencia que o sentido de comunidade não está na territorialidade, mas num processo simbólico de construção a partir de interesses comuns (HOLCOMB, 2013; STROBEL, 2013; COHEN, 1985). Este primeiro percurso espacial nos permite inferir que há, entre os patos, aqueles que são surdos e usuários da língua de sinais.

A imagem apresenta uma marca cultural do povo surdo ao encontrar-se em comunidade: o uso da língua de sinais. Observemos que os patos fazem uso das mãos e entre eles há contato visual. Atrás do casal, o narrador sinaliza 01(um), indicando o que acontece na história: “No bando, havia um casal surdo” (KARNOPP, 2011, p. 8). O texto escrito não informa que o casal surdo é usuário de língua de sinais, entretanto, isto é observável na leitura das imagens.

Na imagem da Figura 15, as mãos e os olhos ganham destaque, já que, para o povo surdo, estes são os principais gradientes sensoriais de comunicação pelos quais fazem suas experiências visuais de construção de significados e sentidos do mundo. Essas experiências se constituem, conforme Strobel (2013),

em um dos artefatos culturais do povo surdo e são baseadas nos sentidos e em vivências visuais, que possibilitam a criação do *habitus* do povo surdo e da comunidade surda. Conforme Bourdieu (In: ORTIZ, 2003), o *habitus* é formado a partir das condições materiais da existência, vivenciadas ou materializadas nas relações sociais por meio das instituições ou práticas sociais de seus agentes.

Na narrativa *Patinho Surdo*, o encontro com outro surdo e a comunicação entre os patos surdos, em língua de sinais, externaliza os capitais simbólico e social de uma comunidade linguística e cultural. A experiência visual e a comunicação em língua de sinais enunciam o *habitus* da comunidade surda ou do povo surdo. No texto em estudo, os capitais simbólico e social manifestam a noção de pertencimento dos patos surdos a um grupo social. Isto é representado no texto pelo casal de patos surdos que, ao se sentir aceito na comunidade da Lagoa dos Patos, identifica-se com este novo grupo, prepara seu ninho, construindo ali um novo espaço condizente com suas práticas culturais.

A preparação do ninho evoca não só o pertencimento a um grupo e a criação de um espaço para a família, mas também a estruturação e a preparação de um campo onde se constituirá o *habitus* do patinho surdo.

Bachelard (1993) entende o ninho como uma figura arquetípica que evoca o bem-estar, o conforto, o aconchego, é a “casa da vida, onde se sente bem” e em segurança. Tais sentimentos são também considerados por Bauman (2003), que se refere à comunidade imaginada como um lugar “cálido e aconchegante, onde se pode relaxar e não há perigos ocultos” (BAUMAN, 2003, p. 7); a comunidade é o lugar da segurança, mas também de marcar as fronteiras, “auto-definição e identidade” (BAUMAN, 2003). A comunidade restringe a liberdade por meio de seus valores, de suas regras e especificidades. Para Strobel (2013, p. 39), essa mesma origem comunitária é transmissora de uma formação ética. Assim, podemos considerar que fazer parte de uma comunidade é estar num ambiente aconchegante, cálido e seguro, mas é também estabelecer as fronteiras de quem somos, o que queremos e como podemos agir.

Ao discorrer sobre o ninho, Bachelard (1993) diz que há um valor domiciliar que marca diferentes moradas. O ninho é o lugar da intimidade, é o centro onde se constrói o mundo e onde se impõe limites. A pata surda, construiu seu ninho garantindo seu próprio espaço em meio ao seu novo grupo, porém, ao deixar o

ovo, forçosamente, em outro ninho, se desespera, grita, manifestando a consciência de que desovar em outro ninho significa perder seu filhote para outro mundo. Vejamos a Figura 16:



Figura 16 – Ninho: demarcação de campos

Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 15). Ilustração de Maristela Alano.

O ninho marca o conflito da narrativa e a resistência da pata em manter o *habitus* para as futuras gerações: “em prantos, gritava, em sinais: Perdi um ovo!” (KARNOPP e ROSA, 2011, p. 15). A pata surda sabia que aquele outro ninho se diferenciava do seu ninho, daí o seu desespero. O ninho em que ela desovou pertence a um falante de outra língua: “aquele ninho pertencia a um cisne ouvinte” (KARNOPP e ROSA, 2011, p. 5). De fato, a diferença linguística e cultural entre surdos e ouvintes os torna diferentes na forma de conceber o mundo.

Cohen (1985) afirma que as diferenças culturais constituem o arcabouço simbólico de uma comunidade. Os sentidos e significados são constituídos por meio do instrumental simbólico: a língua. É a língua que propicia a capacidade de se comunicar e adquirir cultura, por meio da qual se constitui o arcabouço simbólico. Dessa forma, para os patos surdos, o ninho representa a marcação de uma fronteira linguística em relação aos patos ouvintes. Isto significa que nascer em um ninho de ouvintes é estar em outro mundo, diferente na sua forma de significar e compreender o mundo. A pata surda se desespera porque o ninho em

que nascerá seu filhote faz fronteira, é diferente do ninho onde nascem os patos surdos.

O grito, o desespero manifesto pela pata surda, pode ser compreendido como revelador da resistência, pois, numa perspectiva dos estudos pós-coloniais, as enunciações culturais expressas no espaço da narrativa evocam a voz de alguém que pertence a um grupo minoritário, colocando em questão o discurso racionalizado da sociedade majoritariamente ouvinte, conduzindo o leitor a refletir na perspectiva do colonizado, indicando também a presença de campos de forças, como veremos, a seguir, no segundo deslocamento.

3.6.2 Segundo deslocamento: singularidades dos campos

O ninho representa a morada, o lugar no qual se adquire o *habitus* primário por meio da língua, das regras de convivência e os primeiros valores. Na narrativa, o patinho surdo nasce em um ninho de ouvintes. Os filhotes já nascem falando, deixando claro para o leitor que aquele ninho é diferente. Consideremos a Figura 17:

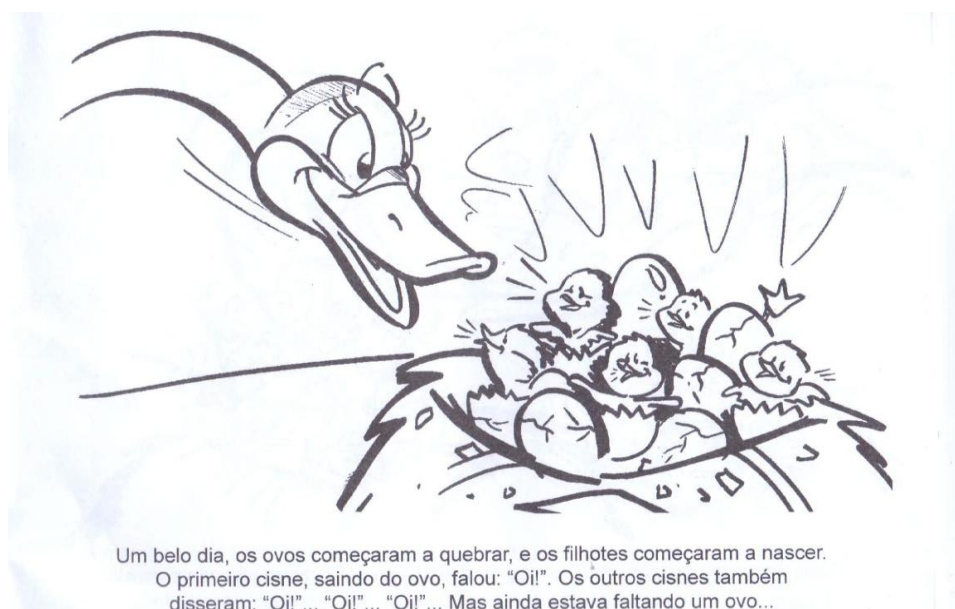


Figura 17 – Um estranho no ninho

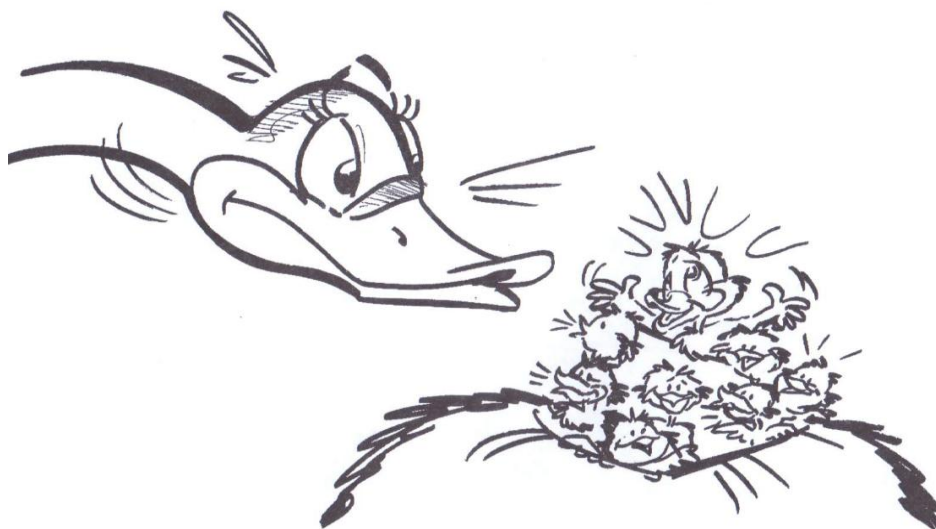
Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 17). Ilustração de Maristela Alano.

A comunidade majoritária ouvinte é representada pela figura do cisne. Os cisnes já nascem falando, indicando a naturalidade com que a língua falada é compreendida nos diversos grupos sociais. Devemos considerar que sinalizar é algo tão natural para o surdo quanto falar é para o ouvinte.

A Figura 17 mostra que o patinho surdo nasceu em um ninho dos cisnes ouvintes. Neste ninho, os personagens usam uma língua diferente daquela usada pela pata surda. Tal diferença linguística evidencia a existência de dois mundos, representados por dois ninhos: o ninho da pata surda e o ninho do cisne ouvinte. Para Bachelard (1993), a figura do cisne na literatura representa o desejo. Neste caso, podemos entender o cisne como representação do não querer, o que não se deseja. De fato, ao expressar seu desespero por perder um ovo, a pata surda manifesta o não-desejo de que seu filhote se torne diferente, nascendo em um outro ninho. A pata surda parece ter a consciência de que o seu filhote vai crescer sustentado e estruturado por outro *habitus*, outras vivências e experiências que não representam as dos patos surdos.

Na versão original do conto, o cisne é colocado como objeto de desejo dos patos e o patinho feio, aquele que sempre foi rejeitado, ao crescer se torna o que era o desejo de todo pato: ser um majestoso cisne. Tornar-se um cisne no conto *O Patinho Feio* é ser reconhecido, ser visto, ser respeitado por um grupo. Na tradução adaptada *Patinho Surdo*, há uma inversão de paradigma: o cisne é a representação do não-querer. Nascer em meio aos cisnes é desesperador, pois implica ser diferente. Neste momento da narrativa temos a manifestação de dois campos de forças: (i) os patos e cisnes ouvintes e (ii) os patos surdos. Os cisnes são representados apenas como ouvintes e não há representação de cisnes surdos por meio das imagens.

O nascimento do patinho surdo em um ninho de cisnes ouvintes é ilustrado na Figura 18:



Após algum tempo, nasceu o patinho surdo, e os cisnes ficaram olhando para ele.

Figura 18 – O ninho estranho: um entre-lugar

Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 18). Ilustração de Maristela Alano.

Todos os filhotes cisnes haviam nascido e a mãe cisne esperava o nascimento do último ovo que faltava eclodir. Quando o patinho surdo saiu do ovo, todos olharam para ele. Na imagem é possível observar que o patinho recém-nascido, ao contrário dos outros, não nasce falando; a imagem enfatiza as expressões faciais, o contato visual e o movimento das mãos, apontando para valores linguísticos do povo surdo: o uso das mãos, as experiências visuais e as expressões não-manuais.

O nascimento do patinho surdo em um ninho de cisnes ouvintes, manifestando outros valores que não são parte dos costumes ouvintes, nos permite identificar um “entre-lugar” (BHABHA, 1998). O patinho demonstra, ao nascer, especificidades que nos fazem repensar os paradigmas culturais que fazem fronteira entre a cultura surda e a cultura ouvinte. A adaptação cultural efetivada no texto traz a contestação do discurso colonizador de que o surdo deveria ser oralizado e ser submetido às práticas ouvintistas, pois o patinho nasce surdo e se manifesta como tal; mais que isso, o patinho se distancia do grupo ouvinte, buscando um outro mundo. A hibridização feita pela contestação e pela mudança de paradigma produz uma ruptura com a forma da sociedade ouvinte conceber o povo surdo. O surdo não é um coitado, um doente. O surdo é feliz em ser surdo!

Assim, a ruptura paradigmática realizada pelas personagens introduz a diferença como algo positivo. O conto *O Patinho Feio* é “re-contextualizado” (BHABHA, 1998) sob a ótica do povo surdo, problematizando a diferença linguística e a formação do *habitus* que, diferentemente do ouvinte, é construído por experiências visuais desde o nascimento.

A marcação da diferença demonstra um novo olhar e apresenta, de forma contestadora, uma posição no espaço simbólico, constituindo, assim, campos de força (HANKS, 2008). Todo campo é formador de *habitus* e a mãe cisne ouvinte estranha o nascimento do patinho surdo, que se manifesta de forma diferente ao nascer e apresenta um outro campo de valores. A força do campo é evidenciada na Figura 19:

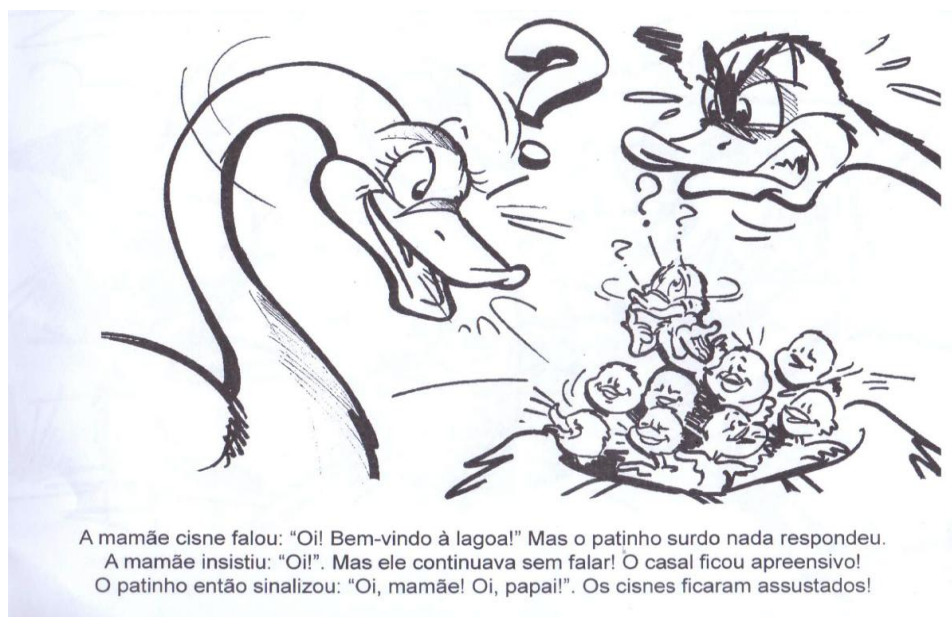


Figura 19 – Ninho: espaço primeiro da construção do *habitus* linguístico
Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 19). Ilustração de Maristela Alano.

O patinho surdo não entende o que mamãe cisne fala. A representação da experiência do patinho surdo em não entender o que o que é dito pelos pais é uma experiência muito comum com crianças surdas que nascem em famílias de pais ouvintes e representadas em outras obras da literatura surda, tais como *Dina the deaf dinosaur* (ADDOBBO, 2012), *Soy sordo cien por ciento* (GONZÁLES, 2012), entre outras. Nessas obras da literatura surda, sendo traduções adaptadas ou criações, é recorrente a experiência da criança surda em nascer em famílias

ouvintes e não compreender seus pais falando. A Figura 19 expressa, de forma parecida, a tristeza do surdo diante dos lábios que se mexem sem nada entender; por outro lado, expressa também o uso de sinais pelo surdo e a falta de comunicação com o ouvinte, que não entende a língua de sinais.

Na Figura 19, observamos as expressões faciais do patinho surdo e as interrogações acima de sua cabeça, demonstrando suas dúvidas diante da fala. O mesmo sentimento é denotado pela mamãe cisne que tenta se comunicar, mas demonstra desconhecimento quanto ao entendimento que o patinho tem com relação a sua fala, porém busca compreender as primeiras manifestações visuais do filhote.

A postura materna é de aproximação, o que se percebe na inclinação da pescoço da mãe cisne em direção ao filhote. O pai cisne tem uma postura diferente diante da falta de comunicação: mais que assustado, como consta do texto escrito, o pai cisne parece descontente e zangado diante da situação. A reação de descontrole e raiva do pai cisne é evidenciada através dos fortes traços na expressão facial e em torno de seu rosto. A espiral saindo de suas narinas, os dentes cerrados, a tensão no bico, as sobrancelhas com traços fortes franzidas, demonstram a irritação, impaciência, descontentamento, insatisfação e rejeição do pai em relação ao filhote diferente, distanciando-se, inclusive com o olhar, do filhote, ao contrário da mãe, que tem uma atitude de maior aceitação e busca diante da situação. O diferente no ninho causa conflito e distanciamento entre o casal, representando uma situação frequente no nascimento de crianças surdas em famílias em que os pais desconhecem totalmente a surdez.

A Figura 20 ilustra a percepção dos cisnes de que o filhote é diferente:



Figura 20 – Ninho: as singularidades do campo
 Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 20). Ilustração de Maristela Alano.

O patinho surdo é percebido como alguém diferente, que faz uso da língua de sinais. Na imagem, a mãe continua com o pescoço inclinado para seu filhote, agora sem a expressão de dúvida e parece ter compreendido melhor a situação. O patinho olha para a mãe com os braços abertos, como se estivesse recebendo um abraço com seu olhar e a mãe parece corresponder aos sinais visuais do filhote. Os traços estão mais leves e harmoniosos. Entretanto, a postura do pai é representada ainda mais distante do ninho e de sua esposa, os traços são fortes e tensos. O silêncio do pai cisne, sua postura de distanciamento, descontentamento e rejeição fica mais evidente na imagem pelos traços em torno de seu longo pescoço e da posição de seu corpo. Os traços indicam que o pai está virando o bico e o corpo para seu filhote e sua esposa, o que pode ser interpretado como uma tomada de posição contrária em relação ao patinho surdo, que faz uso da língua de sinais. Hanks (2008) afirma que “usar uma língua é valer-se de um campo social e reforçá-lo” (HANKS, 2008, p. 51). Ao fazer uso dos sinais e expor sua diferença, o patinho surdo torna visível a singularidade do campo a que ele verdadeiramente pertence, impondo sua marca e delimitando o campo em razão da necessidade de comunicação em uma língua diferente, evocando seu pertencimento a outro grupo social (BOURDIEU, 1996).

A diferença não seria o suficiente se o patinho surdo não tomasse posição diante dos pais cisnes. Quando sinaliza -ao invés de tentar falar- o patinho surdo subverte a postura de passividade diante da língua falada, proporcionando aos leitores, principalmente surdos, a possibilidade de, por intermédio da língua de sinais, também exercer o poder da comunicação. Bourdieu, (1996) diz que a superação é uma das formas de tomar posição em um campo de forças, manifestando no espaço o *habitus* de forma objetiva. Dessa forma, podemos constatar que o patinho surdo, ao usar os sinais com seus pais desde o ninho, não reforça limites, mas anuncia as possibilidades e a autonomia do sujeito surdo. A manifestação do *habitus* é compreendida por Bourdieu (1996) como a tomada de posição dos agentes no interior do campo, demarcando o campo de atuação e a formação desse campo. A demarcação do campo se dá pelas diferenças com as quais os agentes se identificam e reforçam o sentimento de pertença a um determinado grupo.

Na próxima subseção abordaremos o terceiro deslocamento ou percurso espacial: a solidão do patinho surdo e a ruptura com a família cisne-ouvinte.

3.6.3 Terceiro deslocamento: fronteira entre campos.

Na Figura 21, que apresentaremos a seguir, a existência de campos de forças fica mais evidente com o isolamento do patinho surdo na lagoa. Os cisnes ouvintes aprendem a cantar, mas o patinho não canta e se isola do grupo, manifestando o não-pertencimento às experiências e/ou vivências propostas por mamãe cisne. A Figura 21 apresenta outra marca cultural que diferencia surdos e ouvintes: o som. As experiências artísticas do povo surdo são marcadas por uma formação visual (STROBEL, 2013), ao contrário do que é representado na imagem. O patinho surdo não canta por ser diferente, porque não pode ouvir o canto para reproduzi-lo.



Figura 21 – Canto: uma fronteira entre campos
Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 21). Ilustração de Maristela Alano.

A diferença demarca fronteiras entre os campos de forças surdo/ouvinte, demonstrando o que não é significativo na construção dos artefatos culturais que constituirão o capital simbólico do povo surdo. A formação musical, por exemplo, não se constitui como bem cultural de referência na estruturação do *habitus* da pessoa surda, pois implica a valorização de experiências sonoras.

O patinho surdo se isola, pois se sente diferente dos patos ouvintes. Bourdieu (1996) diz que “a expressão dos diferentes campos é uma necessidade a fim de oferecer uma visão mais verdadeira e positiva da possibilidade em conquistar as mais altas ações humanas” (BOURDIEU, 1996, p. 16).

A Figura 22, a seguir, reflete o isolamento do patinho surdo, enquanto um reforço para o campo de força, suas indagações e reconhecimento de si como diferente do grupo familiar em que nasceu.



Figura 22 – Pertencer ou não pertencer?

Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 22). Ilustração de Maristela Alano.

Nesta imagem é visível o movimento de busca do patinho surdo por sua família de origem. O patinho se mostra dividido entre dois mundos: aquele mundo ouvinte em que está inserido - mas pelo qual não tem sentimento de pertencimento - e um outro mundo, possível, mas ainda desconhecido. O isolamento não é motivo de passividade, limite ou acomodação para o patinho surdo. Ao contrário, é na solidão que ele reconhece sua diferença e se apercebe como não pertencente ao ninho em que nasceu e questiona a sua própria existência naquele grupo familiar. Tudo flui na imagem: a água, o olhar, o corpo, o céu com nuvens e as plantas denotam movimento, a inquietude e o desejo de deslocar-se por parte do patinho surdo.

A manifestação da diferença proporciona o posicionamento dos campos tanto da família dos cisnes ouvintes quanto do patinho surdo. Para Bhabha (1998), a tomada de posição, na tradução, é a manifestação de valores e sentidos culturais. Portanto, podemos dizer que, ao posicionar-se como surdo e usuário de língua de sinais, o patinho surdo representa o surdo pertencente à comunidade surda, contribuindo no reforço e no desenvolvimento do *habitus* tanto da comunidade quanto do povo surdo.

3.6.4 Quarto deslocamento: deslocamento entre campos

No terceiro deslocamento, vimos que, ao reforçar e afirmar os campos de forças por meio de sua tomada de posição, o patinho surdo se desloca do ninho dos cisnes e sai em busca de seus pares.

No quarto deslocamento analisaremos o movimento de aproximação do patinho surdo em direção a outros patos semelhantes a ele nas características físicas e que se comunicavam em sinais. Com este novo grupo o patinho conseguiu se identificar e estabelecer comunicação. A Figura 23, abaixo ilustra esse encontro:

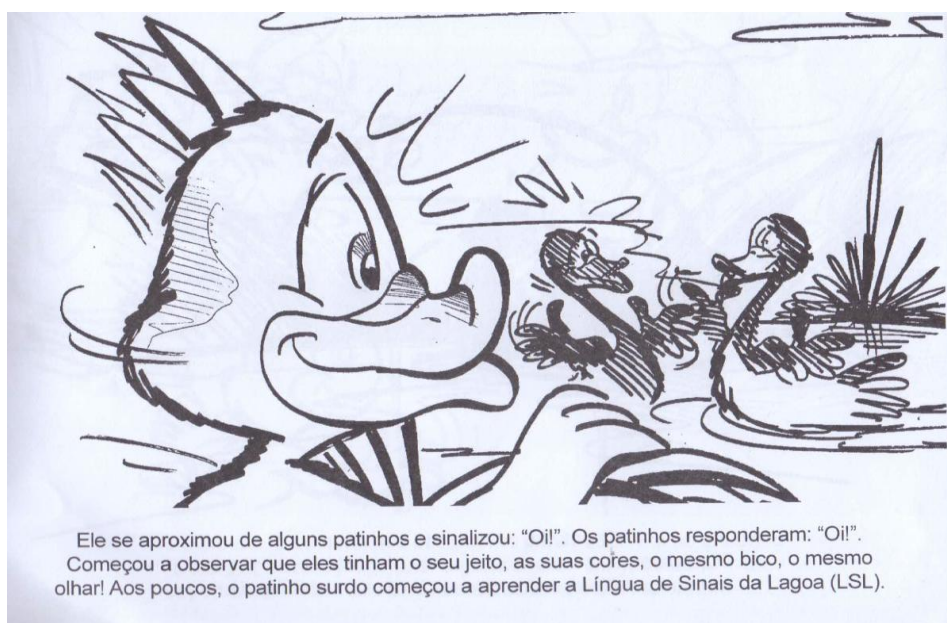


Figura 23 – O deslocamento do Patinho Surdo

Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 23). Ilustração de Maristela Alano.

No encontro dos patos, outra representação cultural é feita: a língua formal é adquirida em comunidade: "Aos poucos, o patinho surdo começou a aprender a Língua de Sinais da Lagoa (LSL)" (KARNOPP e ROSA, 2011, p. 23). Para o surdo que nasce em família ouvinte, o aprendizado formal da língua de sinais é efetuado em espaços institucionalizados, como escolas, associações, federações, por meio de cursos e ensino regular; o aprendizado informal se dá na convivência com seus pares em espaços institucionais. Assim como na tradução adaptada *Patinho Surdo*, essa representação cultural aparece em outras obras da literatura surda,

como por exemplo: *Adão e Eva* (KARNOPP e ROSA, 2011), *Mamadu, o herói surdo* (MORGADO, 2007), *Soy surdo cien por ciento* (GONZÁLES, 2012).

O encontro com seus pares desperta no patinho surdo o sentimento de pertencimento a esse novo micro-espço. Esse sentimento é reforçado na medida em que o protagonista compara a experiência vivenciada junto aos patos usuários de sinais com as experiências vivenciadas junto a sua suposta família de cisnes: “A gente consegue se comunicar! Eles parecem meus irmãos, minha família” (KARNOPP e ROSA, 2011, p. 24).

Para Cohen (1985), a “comunidade é uma construção simbólica, toda comunidade tem algo em comum entre seus membros que os torna diferentes de outros grupos sociais” (COHEN, 1985, p. 12). Ao encontrar seus pares, mesmo não sendo sua família, o patinho surdo se sente num ambiente familiar. Este sentimento é concedido, segundo Cohen (1985), ao indivíduo que se sente membro de uma comunidade.

Para o patinho surdo, a identificação linguística com seus pares contribui no vislumbrar da construção de práticas e artefatos culturais baseados no mesmo instrumental simbólico, a Língua de Sinais da Lagoa-LSL. Dessa forma, o fato de o patinho se isolar de um grupo e buscar seus pares oferece-nos um novo olhar, rompendo o paradigma de que todo pato deseja ser cisne.

Ao encontrar-se novamente com membros do bando de patos usuários da LSL, a pata solicita que todos olhem para ela, para seu discurso. O verbo olhar evidencia e reforça o valor das experiências visuais para os surdos. A pata surda não faz uso da fala, mas da língua de sinais: “A pata pediu que todos olhassem para ela, porque queria contar um segredo. Ela sinalizou [...]” (KARNOPP e ROSA, 2011, p. 26), conforme se vê na Figura 24:



Figura 24 – Olhar: a percepção do discurso visuoespacial
Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 26). Ilustração de Maristela Alano.

Na Figura 24, a expressão fisionômica das personagens demonstra surpresa e felicidade. A ilustração evidencia essas expressões nos traços dos braços abertos dos personagens, indicando aproximação, identificação e receptividade; as gravuras de pequenos corações evidenciam o amor do encontro maternal. Nesse momento da narrativa, a mãe revela ao filho o que havia acontecido, a razão de tê-lo desovado em outro ninho. O diálogo entre mãe e filho acontece em sinais e a mãe pata, ao contrário da mãe cisne, chama a atenção do patinho para que ele e todos os que estavam em seu entorno olhassem para ela, que contaria o segredo em LSL. O deslocamento do patinho surdo no macro-espaço da lagoa também é expresso na ilustração pelos traços que representam o movimento de chegada. Em torno da pata surda os traços são circulares, ela se movimenta em seu espaço ao encontro do patinho surdo. Os traços em torno do patinho surdo estão abertos para a esquerda, denotando o movimento de quem chega de outro lugar. A água é o elemento mediador no macro-espaço que também vincula a experiência parental entre as personagens e possibilita o deslocamento entre um micro-espaço e outro (ninhos diferentes).

Ao encontrar seu filhote, a pata surda busca o diálogo com a mãe cisne para esclarecer o fato. O diálogo é mediado pelo sapo intérprete, como mostra a Figura 25 abaixo:



Figura 25 – Sapo intérprete: mediação entre dois campos
 Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 27). Ilustração de Maristela Alano.

O sapo intérprete se localiza no espaço posicionando-se entre o cisne ouvinte e a pata surda, representando o elo nas relações entre os diferentes campos. Na ilustração, o sapo está na mesma altura que a pata surda, indicando, na qualidade de mediador, a defesa de um campo de força. Além disso, a altura das personagens é também elemento indicador dos poderes existentes entre surdos e ouvintes. O cisne está numa posição mais alta que as outros personagens, indicando em sua majestade o poder do ouvinte.

O sapo é uma personagem híbrida, que circula entre dois mundos: ouvinte/surdo; domina duas línguas (Português/LSL) e expressa um terceiro campo na narrativa: os intérpretes de Língua de Sinais. O sapo-intérprete está com as mãos em movimento e olha para os dois lados ao mesmo tempo, indicando a dupla face da tradução (voz e LSL). A personagem também indica a posição política do povo surdo em relação às suas experiências com o povo ouvinte. O ouvinte é representado em figuras de expressões estéticas opostas: o cisne, belo, alto e majestoso e o sapo: feio, baixinho, asqueroso. Para o povo surdo, o ouvinte representou, por séculos, principalmente na figura do professor e dos pais, o sofrimento e a negação da língua de sinais, impondo e fazendo valer as experiências ouvintistas. Podemos considerar que a personagem sapo-intérprete,

ao estabelecer um terceiro campo na narrativa, também é empoderado, enquanto ouvinte, deslocando a relação de poder que existia outrora com o povo surdo. O ouvinte, na literatura surda, tem sua participação re-significada e expressa a partir da perspectiva política do povo surdo.

Além disso, ao contrário de diversas histórias infantis, o sapo não é associado à imagem da bruxa. Não é rara a construção cultural do sapo associado a seres do mal ou enfeitiçados por bruxaria, como também é o caso de outros animais que não são comuns no ambiente doméstico: ratos, lagartixas, corvos, aranhas, répteis, conforme afirma Azevedo (2010):

A literatura infantil tem sido povoada por uma série de figuras monstruosas capazes de atemorizar os seus leitores: basta pensarmos, por exemplo, nas figuras do lobo, do ogre ou da bruxa, monstros que, revestidos de uma natureza não humana ou supra-humana, encarnam o Mal e tudo quanto de negativo e de perigoso pode existir (AZEVEDO, 2010, p. 13).

Em oposição à imagem do sapo presentes em muitos contos infantis, a personagem sapo-intérprete não está associada à ideia de maldade ou feitiço, mas representa o bem. Assim como o cisne ouvinte, que não é representado como objeto de desejo, o sapo intérprete figura como uma personagem de contestação, o que conduz o leitor a um novo olhar para as representações linguístico-culturais e especificidades da comunidade surda. Para Bhabha (1998), a contestação é o resultado da hibridização do discurso. No discurso hibridizado “os signos são apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo” (BHABHA, 1998, p.68). O discurso apresentando na narrativa *Patinho Surdo* dá ênfase aos valores linguístico-culturais da comunidade surda. Tal ênfase proporciona a marcação de posições nos diferentes campos de forças presentes no espaço narrativo, representados pelos cisnes ouvintes e pelo casal de patos surdos. O protagonista, patinho surdo, ao deslocar-se de um ninho para outro, assume a posição e reforça seu campo. Além disso, rompe com representações pré-estabelecidas, instaurando a “revolução do olhar, a ruptura com o pré-construído e com tudo o que, na ordem social e no senso comum o sustenta” (BOURDIEU, 2007a, p. 49).

Para Bhabha (1998), o discurso das minorias, tendo como perspectiva os estudos pós-coloniais, possibilita reformular revisões críticas em torno das

diferenças culturais, percebendo o outro na sua diferença nas enunciações culturais presentes na tecitura literária. Essa estratégia contribui para com a emancipação e legitimação das formas culturais que emergem em formas não canônicas na literatura.

O patinho surdo, em suas manifestações de deslocamento na narrativa e na afirmação de valores linguístico-culturais do povo surdo, invoca-nos à reflexão sobre aspectos que estavam ausentes ou eram indiferentes à sociedade, de forma que seu discurso pode ser entendido como um discurso de resistência. Segundo Bosi (2002), a resistência se apresenta na escolha da personagem, do ambiente e da tensão que constituirá a narrativa, reforçando os valores de determinado campo. Podemos identificar por meio do discurso do narrador observador, dos personagens e do ambiente criado na narrativa um discurso “descolonizador”. Para Bonnici (2009a), “uma das estratégias dos povos colonizados para reconstruir a identidade consiste no domínio da produção inventada pelo colonizador, ou seja, a publicação, a propaganda, a produção de livros [...]” (BONNICI, 2009a, p. 47).

A narrativa *Patinho Surdo*, enquanto produção cultural da comunidade surda, se impõe como estratégia de resistência e formação do *habitus* da comunidade surda, já que, ao reforçar os campos, contribui para a valorização e retomada dos valores linguístico-culturais que por muito tempo não foram considerados pela sociedade ouvinte. Assim, o que antes era percebido como diferente, ruim, incapaz, “retoma sua verdade” (FANON, 2005). A mudança de perspectiva que a narrativa propõe possibilita-nos enxergá-la como um processo de “descolonização da mente” (FANON, 2005), pois a adaptação permite-nos perceber as relações sob a perspectiva do povo surdo, contribuindo na formação e na manutenção de seus valores e tradições por meio da literatura.

Ao ocupar posição em um campo, o protagonista externaliza práticas sociais que constituem seu *habitus*, representadas na narrativa pelas expressões culturais. Na figura 26, temos representada uma das relevantes marcas culturais de pertencimento utilizada pela comunidade surda.



O patinho surdo estava feliz em conhecer sua família e a Língua de Sinais da Lagoa!
E assim, na Lagoa dos Patos, patos e cisnes viveram felizes!

Figura 26 – “Eu te amo”: marca cultural de pertencimento

Fonte: Karnopp e Rosa (2011, p. 28). Ilustração de Maristela Alano.

A imagem expressa a felicidade do patinho surdo e de sua família ao se encontrarem. O texto escrito não apresenta a expressão “eu te amo” ou afirma que o patinho a sinaliza; apenas narra o sentimento de pertença e satisfação em estar com os seus. Contudo, o ambiente expresso na imagem descreve, de forma visual, o sentimento do encontro do patinho surdo e de sua família e apresenta na personagem que está à frente da pata surda a expressão cultural sinalizada: “eu te amo”, indicando e reforçando a pertença em um campo linguístico. Na Figura 26, todas as personagens estão com as mãos em movimento, alguns sinalizam, outros estão com os braços estendidos, indicando o valor das mãos e das experiências visuais para o povo surdo.

A expressão “eu te amo”, usada por membros da comunidade surda, significa a alegria de estar entre seus membros, usar a mesma língua e poder se comunicar em língua de sinais. A expressão dos valores linguístico-culturais e das marcas culturais dos surdos na narrativa são expressões estratégicas que contribuem, por meio do objeto literário, na construção e manutenção do *habitus* da comunidade surda. O *habitus* justifica a regularidade e a valorização das marcas culturais da comunidade surda na narrativa em razão da construção do

locutor-observador, das personagens criados e dos espaços que as personagens constroem no decorrer da narrativa.

Por meio de um discurso fortalecedor dos valores linguístico-culturais da comunidade surda, a narrativa é finalizada com a representação de uma marca cultural de pertencimento, expressa na sinalização de “eu te amo” pelo narrador. Bourdieu (2007b) diz que a identificação cultural e o pertencimento se manifestam nas expressões culturais específicas de um grupo, onde a interiorização do *habitus* é exteriorizada em práticas sociais.

Patinho Surdo, em seus deslocamentos, apresenta as fronteiras e as diferenças entre os campos existentes na lagoa. A tensão narrativa, marcada pelas especificidades linguístico-culturais da comunidade surda, “contribui na formação e construção dos sentidos que são imputados e percebidos pelos membros da comunidade na sua convivência” (COHEN, 1985, p.15).

Diante do exposto, podemos considerar a tradução adaptada *Patinho Surdo* uma estratégia de resistência reveladora de campos de forças entre ouvintes e surdos, assim como um possível instrumento de manutenção, bem como de internalização e externalização do *habitus* do povo surdo. Pode também ser considerada espaço de identificação linguístico-cultural contribuindo para o reforço do sentimento de pertencimento ao povo surdo.

CONSIDERAÇÕES SI (FI)NAIS

Nossa pesquisa não tem a pretensão de ser conclusiva, mas buscamos contribuir, a partir da análise das representações linguístico-culturais do povo surdo na literatura surda, para com a discussão de algumas noções presentes nos estudos pós-coloniais e nos pensamentos do sociólogo Pierre Boudieu, aliados aos elementos topoanalíticos elencados por Borges Filho (2007).

No primeiro capítulo, apresentamos a contextualização e a tecitura entre os conceitos: literatura, literatura infantil e literatura surda. Verificamos que a literatura surda, na sua forma de tradução culturalmente adaptada, encontra-se no gênero literatura infantil e se caracteriza, em algumas obras, como narrativa texto-visual, como é o caso da obra *Patinho Surdo*, analisada na terceira sessão deste trabalho.

As criações e adaptações culturais da literatura surda, além de construções estéticas, são instrumentos estratégicos de articulação política em defesa dos valores do povo surdo. Essas obras propõem uma re-leitura histórica e colaboram na manutenção e formação linguístico-cultural da comunidade surda.

O levantamento do acervo da literatura surda disponível nas redes sociais contribui para a identificação da quantidade e qualidade das obras disponíveis no mercado editorial, bem como para o conhecimento do quanto as políticas de inclusão e acessibilidade acompanharam e/ou impactaram no impulsionamento de novas produções culturais e no fortalecimento dos valores do povo surdo e em seu processo de descolonização linguística em relação aos valores ouvintistas.

Os estudos pós-coloniais forneceram subsídios para a identificação e análise de algumas noções presentes nas traduções culturalmente adaptadas, dentre as quais destacamos a resistência e a descolonização.

A literatura surda, na sua forma de tradução cultural, é uma reescrita e re-significação da história dos surdos em que se reforçam valores linguístico-culturais e se empodera o discurso surdo. Isto pode ser identificado na adaptação do título da obra, na representação dos personagens usuários de Língua de Sinais, no contraste entre valores do povo surdo e dos ouvintes. Além disso, a noção de resistência acompanha a obra numa construção performática, na forma de um contra-discurso ouvintista, apresentando personagens que desconstroem

antigas ideias. No caso na narrativa *Patinho Surdo*, por exemplo, o cisne-ouvinte representa o contra-desejo do patinho surdo e o sapo-intérprete, geralmente representado como um animal asqueroso, figura como o elo mediador entre surdos e ouvintes, representando, portanto, o bem.

Dessa forma, a literatura surda, na modalidade de tradução culturalmente adaptada, apresenta-se como a contra-narrativa descolonizadora do discurso ouvintista que outrora colonizou linguisticamente o povo surdo, anulando seus valores e experiências. As noções de resistência e descolonização fortalecem o argumento de que a tradução culturalmente adaptada na literatura surda é uma estratégia política de resistência do povo surdo em relação à colonização linguística do povo ouvinte e também formação e fortalecimento dos valores político-culturais do povo surdo. A resistência é, estrategicamente, uma resposta descolonizadora por meio da narrativa.

Partindo dessa noção, e com as contribuições dos estudos pós-coloniais, associamos a nossa discussão as noções de *habitus*, pertencimento e campos de força, discutidas pelo sociólogo Pierre Bourdieu. Por meio da narrativa há, estrategicamente, o fortalecimento do *habitus* e do campo de força do povo surdo.

As representações linguístico-culturais contribuem na formação do *habitus* do povo surdo, sinalizando os elementos que serão parte do *corpus* estrutural das práticas sociais desse povo na relação entre seus pares e com os ouvintes, através da internalização e externalização de valores linguístico-culturais. Nesse processo, a língua é um elemento fundante e estruturante do qual advêm os outros valores representados na narrativa, dentre os quais destacamos: expressões culturais, isolamento, busca de seus pares, manutenção da língua.

O fortalecimento do *habitus* reforça e apresenta campos de força. Identificamos três campos na narrativa *Patinho Surdo*: povo surdo, povo ouvinte e intérpretes. Os campos que mais se manifestam na obra são os do povo surdo e do ouvinte. No decorrer do enredo, são apresentados em oposição e representados com valores opostos: língua, costumes, formação, relação familiar (aceitação/rejeição). A ilustração evidencia esse contraste posicionando, por exemplo, as comunidades de cisnes ouvintes e patos surdos em lados opostos. Os campos de forças evidenciados na narrativa apontam para o fortalecimento e empoderamento do discurso do povo surdo e para a descolonização dos

costumes e valores ouvintistas. Isso é expresso no isolamento da personagem patinho surdo. Em sua atitude há um deslocamento chave, apresentando-se como a re-significação histórica em resposta à colonização vivenciada pelo povo surdo que, durante séculos - por força de um sistema opressor, falta de políticas públicas e de acessibilidade - foi colonizado por valores ouvintistas. Dessa forma, o isolamento do patinho surdo é uma resposta descolonizadora que fortalece o campo de força do povo surdo. Vale refletir, entretanto, sobre o perigo que o próprio Franz Fanon indica em sua obra *Os condenados da terra*: o colonizado pode, ao fortalecer seus valores, impor e tornar-se também colonizador. Zygmunt Bauman, por seu turno, em sua noção de comunidade, destaca que ela é o lugar do aconchego, mas também do limite, do cerceamento da liberdade e da formação.

As representações culturais presentes na narrativa *Patinho Surdo* fortalecem a noção de pertencimento do surdo em relação à sua comunidade e a seu povo. Essa noção é evidenciada na resistência expressa em vários momentos por meio da adaptação proposta: no título, o Patinho Feio se transforma em Patinho SURDO; no sofrimento da pata surda ao ter que deixar seu ovo em um ninho estranho; no encontro do patinho surdo com outros patinhos usuários da LSL. Além disso, o sentimento de pertencimento do povo surdo é representado no uso da expressão “eu te amo”, fortalecendo, por meio da representação de uma expressão cultural, o quanto o encontro e a convivência com seu povo fortalece o sentimento de pertença. A representação “eu te amo” não ocorre somente na literatura surda brasileira, mas ocorre também na literatura do povo surdo de outros países.

A topoanálise foi fundamental na estruturação da parte analítica de nosso trabalho, fornecendo os elementos que contribuíram na análise do espaço e seu impacto nas personagens, no enredo e nas representações linguístico-culturais evidenciadas na narrativa. Através dos elementos topoanalíticos, identificamos o empoderamento do discurso do povo surdo na expressão das experiências visuais representadas pela visão e tato, gradientes sensoriais básicos na formação linguístico-cultural do povo surdo, e no gradiente sensorial em contraste: a audição. A análise dos sentidos expressos na narrativa fortaleceu o

argumento da existência dos campos de forças apresentados e da resistência expressa aos valores ouvintistas.

Outro elemento topoanalítico, o deslocamento espacial, contribuiu para a identificação da representação de deslocamentos coletivos. Ao se deslocar em um macro-espço, o patinho surdo nos chama a uma reflexão acerca da relação colonial linguística e imprime uma atitude descolonizadora que, por sua vez, evidencia uma ação coletiva do povo surdo em relação ao povo ouvinte.

Nosso estudo nos permite, portanto, considerar que a literatura surda é reveladora de fecundidade, profundidade, resistência e poder. A literatura contribui na manutenção do *ethos* do povo surdo, impactando na sua forma de ser, de pensar, de agir e de criar, assim como contribui na transformação e na revolução do olhar sobre sua língua e seus valores culturais.

Desejamos que as reflexões aqui propostas possam servir como possíveis sinais para estudos posteriores e de maior profundidade, bem como possam vir a fazer parte da construção de um corpus argumentativo fortalecedor e legitimador da literatura do povo surdo no universo acadêmico e científico. Nascido num espaço emergente e minoritário, hoje é emergente o estudo das produções culturais do povo surdo. Os sinais de minoria aos poucos se desconstroem nas mãos e no olhar dos que acreditam na qualidade, no valor e na beleza de suas produções culturais, assim como em seu potencial político de impactar velhas e preconceituosas práticas.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Ines Lacerda. **Introdução à filosofia da Ciência**. 3ª edição. Curitiba: UFPR, 2010.

ARGENTO, Renata. **A problemática da inclusão/exclusão na literatura infantil – O caso de “O Patinho Feio” e outras obras**. 2002. 101 f. Trabalho de conclusão de curso apresentada como exigência parcial para o curso de Pedagogia da Faculdade de Educação, UNICAMP, São Paulo, 2002.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. 4ª edição. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

ASHCROFT, Bill. GRIFFITHS, Gareth. TIFFIN, Helen. **The Empire Writes Back – Theory and practice in pos-colonial literatures**. London: Routledge, 1991.

AZEVEDO, Fernando. Da luta entre o bem e o mal as crianças são sempre vencedoras. In: **Infância, Memória e Imaginário: Ensaio sobre a literatura infanto-juvenil**. Braga-Portugal: CIFPEC-Universidade do Minho, 2010. p. 11-31.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BARRETO, Madson. BARRETO, Raquel. **Escrita de Sinais sem mistérios**. 2ª edição. Salvador: Libras Escrita, 2015.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Tradução de Leyla Perrone Moisés. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2013a.

_____. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 16ª edição. São Paulo: Cultrix, 2013b.

BASSNET, Susan. **Estudos de Tradução**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade a busca por segurança no mundo atual**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BENJAMIN, WALTER. O Narrador. trad. Sérgio Paulo Rouanet. IN: BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas. Vol I. **Magia e técnica, arte e política ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2012a, p. 213-141.

BENJAMIN, WALTER. Livros Infantis Antigos e Novos. trad. Sérgio Paulo Rouanet. IN: BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas. Vol I. **Magia e técnica, arte e política ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8ª edição, São Paulo: Brasiliense, 2012b, p. 263-267.

BONNICI, Thomas. **Resistência e intervenção nas literaturas pós-culturais**. Maringá: Eduem, 2009a.

_____. **O pós-colonialismo e a literatura estratégias de leitura**. Maringá: Eduem, 2009b.

BORBA, Francisco da Silva. **Dicionário Gramatical de Verbos do Português Contemporâneo do Brasil**. 2ª edição. UNESP: São Paulo, 1991.

BORDINI, Maria da Glória. **Estudos Culturais e Estudos Literários**. IN: Letras de Hoje. Porto Alegre, v.41, n. 3, setembro, 2006, p.11-22.

BORGES FILHO, Oziris. O espaço da narração e o espaço da narrativa. In: **Estudos Linguísticos**, São Paulo, nº 37, set-dez, 2008, p. 341-347.

_____. **Introdução à Topoanálise**. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOSI, Alfredo. **Literatura de Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. Trad. Magali de Castro. In: NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. (Orgs.). **Pierre Bourdieu – Escritos de Educação**. 4ª edição. Petrópolis: Vozes, 2002a, p. 71-79.

_____. O capital social – notas provisórias. Tradução de Denise Bárbara Catani e Afrânio Mendes Catani. In: NOGUEIRA, M. A. ; CATANI, A. (Orgs.) **Pierre Bourdieu – Escritos de Educação**. 4ª edição. Petrópolis: Vozes, 2002b, p. 65-69.

_____. Introdução a uma sociologia reflexiva. In: BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007a. p.17-59.

_____. A escola conservadora as desigualdades frente a escola e à cultura. In: CATANI, Afrânio; NOGUEIRA, Maria Alice. **Escritos de Educação**. Petrópolis: Vozes, 2007b, p. 39-65.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRANDÃO, Luiz Alberto. **Teoria do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRASIL. Lei 10.436, de 24 de Abril de 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, 2002.

BURKE PALLARES, Maria Lúcia. The Spectato, ou as metamorfoses do periódico: um estudo em tradução cultural. IN: BURKE, Peter; HSIA, Po-Chia R. (orgs). **A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna**. São Paulo: UNESP, 2009, p.163-181.

BURKE, Peter; HSIA, Po-Chia R. (orgs). **A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna**. São Paulo: UNESP, 2009.

CAMPOS, Simoni Ayumi Ueta de Souza; SILVA, Tânia dos Santos Alvarez. **A escrita de sinais no Brasil sob o olhar da comunidade acadêmica**. In: *Imagens da Educação*, v. 3, n.2, p. 54-61, 2013. Disponível em <http://www.periodicos.uem.br> . Acesso em 08/01/2016.

CANDIDO, Antonio. Textos de Intervenção. In: **A literatura e a formação do homem**. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

CESAIRE, Aimé. **Portrait du colonisé precede du portrait du colonisateur**. Petite Bibliothèque Payot: Paris, 1973.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

CHARTIER, Roger. **Pierre Bourdieu e a História**. In: *Topoi*, Rio de Janeiro, mar. 2002, p.139-182.

COHEN, Anthony. **The symbolic construction of community**. London: Routledge, 1985.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e Cinema In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana(orgs). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2009.

COSTA, Lígia Militz. **A poética de Aristóteles**. São Paulo: Ática, 2006.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Literatura Infantil: Teoria e Prática**. São Paulo: Ática, 2006.

FANON, Franz. **Os condenados da terra**. Tradução de Enilce Albengapa e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: UFJE, 2005.

FELIPE. Tanya A; MONTEIRO, Myrna Salerno. **Libras em Contexto: Curso Básico**: Livro do Professor. 6ª edição. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria da Educação Especial, 2006.

GAMBOA, Silvio Sánchez. **Pesquisa em educação métodos e epistemologias**. Chapecó: Argos, 2014.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HANKS, Willian F. **Língua como prática social**: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin. São Paulo: Cortez, 2008.

HOLCOMB, Thomas K. **Introduction to American Deaf Culture**. New York: Oxford, 2013.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e Literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HARLOW, Barbara. **Literatura de Resistencia**. Santiago de Compostela: Gráficas Sementeira, 1993.

ILUSTRAÇÃO. In: SILVA, Adalberto Prado. et al. 3. Ed. **Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa- Mirador Iternacional. Encyclopédia Britânica do Brasil Ltda**. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1979, p. 946.

IMAGEM. In: SILVA, Adalberto Prado. et al. 3. Ed. **Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa- Mirador Iternacional. Encyclopédia Britânica do Brasil Ltda**. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1979, p. 947.

JAKOBSON, Roman. Os aspectos linguísticos da tradução. 20 ed. In: **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

KARNOPP, Lodenir Becker. **Produções culturais dos surdos: análise da literatura surda**. Cadernos de Educação: Pelotas, maio/agosto 2010, p. 155-174.

KARNOPP, Lodenir. **Pesquisa sobre o Patinho Surdo**. Mensagem pessoal recebida por < lodenir.karnopp@ufrgs.br > em 27 de abr. 2015.

_____. Produções culturais em diferentes comunidades surdas. In: KIRCHOF, Edgar Robert; WORTMANN, Maria Lúcia; COSTA, Marisa Vorraber (orgs). **Estudos Culturais & Educação: contingências, articulações, aventuras, dispersões**. Canoas: ULBRA, 2015.

KARNOPP, Lodenir Becker; KLEIN, Madalena.LAZZARIN, Márcia Lise(orgs). **Cultura Surda na contemporaneidade negociações, intercorrências e provocações**. Canoas/RS: Editora Ulbra, 2011.

KARNOPP, Lodenir Becker; ROSA, Fabiano. **Patinho Surdo**. Canoas: ULBRA, 2011.

_____.**Adão e Eva**. Canoas: ULBRA, 2011.

KARNOPP, Lodenir Becker; SILVEIRA, Carolina Hessel. **Humor na literatura surda**. Educar em Revista, Curitiba; UFPR., Edição Especial n.2/2014, 201, p. 93-109.

KLEIN, Madalena. **Educação e movimento surdo: histórias de rupturas e contestações**. In: Karnopp, Lodenir Becker; KLEIN, Madalena. A língua na Educação do Surdo. Vol 1. Porto Alegre: Secretaria Estadual de Educação, 2005.

LABORIT, Emmanuelle. **O vôo da gaivota**. Tradução de Ângela Sarmento. São Paulo: Best Seller/Círculo do livro, 1994.

LADD, Paddy. **Em Busca da Surdidade I – colonização dos surdos**. Trad. Mariani Martini. Lisboa: Surd'Universo, 2013.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. 6ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2008.

_____. **Literatura: leitores e leitura**. São Paulo: Moderna, 2001.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: História e Histórias**. 6ª edição. São Paulo: Ática, 2007.

LOOMBA, Ania. **Colonialism/postcolonialism**. London: Routledge, 1998.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil** – 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MIANES, Felipe Leão; MULLER, Janete Inês; FURTADO, Rita Simone Silveira. Literatura Surda: um olhar para as narrativas de si. IN: KARNOPP, Lodenir; KLEIN, Madalena; LAZZARIN, Márcia Lise Lunardi. **Cultura Surda na Contemporaneidade. Negociações, intercorrências e provocações**. Canoas: ULBRA, 2011.

MEMMI, Albert. **O retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador**. Tradução de Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Texto, crítica e escritura**. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MOURÃO, Cláudio Henrique Nunes. **Literatura Surda: produções culturais dos surdos em Língua de Sinais**. Porto Alegre. 2011. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/32311>. Acesso em 24/01/2015.

MÜLLER, Janete Inês; KARNOPP, Lodenir B. **Tradução cultural em educação: experiências da diferença em escritas de surdos**. Educação e Pesquisa. Revista da Faculdade de Educação da USP. São Paulo, v. 41, n. 4, p. 1055-1068, out./dez. 2015. Disponível em <http://www.revistas.usp.br>. Acesso em 21/01/2016.

NGUGI, Wa Thiong. **Decolonizing the Mind: the politics of language**. London: James Curriey, 1986.

NIRANJANA, Tejaswini. **Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context**. California: University of California Press, 1992.

PIMENTA, Nelson; QUADROS, Ronice Muller de. **Curso de Libras: 1 iniciante**. 5ª edição. Rio de Janeiro: LSB vídeo, 2013.

POLIVANOV, Beatriz Brandão. **Novos rumos e ondas livres a construção das comunidades imaginadas através dos radcom**. Eco-Pós, vol.12, nº 2, maio-agosto de 2009, p. 122-137. Disponível em http://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/952. Acesso em 28/08/2015.

QUADROS, Ronice Müller. **History of Sign Writing**. Disponível em : www.signwriting.org/library/history/hist010.html . Acesso em 22/08/2015.

QUADROS, R. M. de. & KARNOPP, L. B. **Língua de sinais brasileira: estudos linguísticos**. Porto Alegre: ARTMED, 2004.

QUADROS, R. M; SCHMIEDT, Magali L. P. **Ideias para ensinar português para alunos surdos**. Brasília: MEC, SEESP, 2006.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade, poder, globalização e democracia**. Novos Rumos, nº 37, ano 17, 2002, p. 4-28. Disponível em: www.educadores.diaadia.pr.gov.br. Acesso em: 06/02/2016.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. **Por uma linguística crítica: linguagem, identidade e a questão ética**. Parábola: São Paulo, 2003.

RICOEUR, Paul. **La metaphore vive**. Paris: Éditions Du Seuil, 1975.

_____. **Tempo e Narrativa**. Vol I. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SÁ, Nídia Regina Limeira de. **Cultura, Poder e Educação de Surdos**. Paulinas: São Paulo, 2010.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Cultura e Imperialismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAMPAIO, Wany Bernadete de Araújo. **O Efeito de histeresis na construção do Habitus linguístico do professor de Língua Portuguesa**. 2009. (153 f.). Tese de Doutorado - Faculdade de Ciências e Letras - Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2009.

SANTOS, Boaventura Sousa. **Crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência**. Cortez: São Paulo, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é Literatura?**. 3ª edição. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SILVA, Tomaz Tadeu; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença – A perspectiva dos Estudos Culturais**. 12ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

SILVA, Vilmar. Educação de Surdos: Uma releitura da primeira escola pública para surdos em Paris e do Congresso de Milão em 1880. In: QUADROS, Ronice Müller (org). **Estudos Surdos I**. Petrópolis- RJ: Arara-Azul, 2006, p. 14-38.

SILVEIRA, Carolina Hessel. **Literatura Surda o Brasil: análise da circulação de piadas clássicas em línguas de sinais**. 2015 (195 f.). Tese de Doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

SKLIAR, Carlos. **A Surdez: Um olhar sobre as diferenças**. Porto Alegre: Dimensão, 1998.

SKLIAR, Carlos. **La educación de los sordos: una reconstrucción histórica, cognitiva y pedagógica**. Argentina: Mendonza: EDIUNC, 1997.

SPENCE, Rachel Sutton. Imagens da Identidade e cultura surdas na poesia em Língua de Sinais. In: QUADROS, Ronice Müller e VASCONCELLOS, Maria Lúcia Barbosa de. **Questões teóricas das pesquisas em Línguas de Sinais**. Florianópolis: Arara Azul, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

STROBEL, Karin. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. 3ª edição. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

UMBELINO, Luís Antônio. **Espaço e Narrativa em Paul Ricoeur**. In: Revista Filosófica de Coimbra, nº39, 2011, p.141-162.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1955.

WOORDWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença – A perspectiva dos Estudos Culturais**. 12ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p. 7-72.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cadermatori. **Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação**. 3ª edição. São Paulo: Ática, 1987.

LITERATURA SURDA CITADA: (OBRAS CONSULTADAS)

ADDOBBO, Carol. **Dina the deaf dinosaur**. Ilustrações de Patti Zimmer. Stanford: Hanna croix cree boo, 2013. Ebook.

ALENCAR, José de. **Iracema**. Trad. de Helóise Grip Diniz e Roberto Gomes Lima. Petrópolis: Arara Azul, 2002. CD-RW.

ASSIS, Machado. **O alienista**. Trad. de Alexandre Melendez; Roberta Almeida. Petrópolis: Arara Azul, 2004. CD-RW.

_____. **O caso da vara**. Trad. de Helóise Grip Diniz e Roberto Gomes Lima. Petrópolis: Arara Azul, 2005. CD-RW.

_____. **A missa do galo**. Trad. de Helóise Grip Diniz e Roberto Gomes Lima. Petrópolis: Arara Azul, 2005. CD-RW.

_____. **A cartomante**. Trad. de Helóise Grip Diniz e Roberto Gomes Lima. Petrópolis: Arara Azul, 2005. CD-RW.

_____. **O relógio de ouro**. Trad. de Helóise Grip Diniz e Roberto Gomes Lima. Petrópolis: Arara Azul, 2005. CD-RW.

BADIN, Celso. **A juventude, o carnaval e o Rio de Janeiro**. São Paulo: Áurea, 2001.

BARRIE, J. M. **Peter Pan**. Trad. e adaptação de Clélia Regina Ramos. Petrópolis: Arara Azul, 2009. CD-RW.

BISOL, Cláudia. **Tibe e Joca: uma história de dois mundos**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2001.

COUTO, Cléber. **Casal Feliz**. Belém-Pará, 2010.

GUEPIN, Sandrine Allier. **Sur les traces d'un poilu sourd**. Villevêque: Monica Companys, 2013.

GONZÁLES, Reinaldo Silva. **Soy sordo cien por cento**. Ilustrações de Gil Balbuena Jr. [s/l]: Palibrio, 2012. Ebook.

HOLCOMB, Roy; HOLCOMB, Samuel; HOLCOMB, Thomas. **Deaf Culture Our Way: Anecdotes from the Deaf Community**. 4. ed. San Diego, California: Dawn Sign Press, 2011.

INSTITUTO NACIONAL DE EDUCAÇÃO DE SURDOS-INES. Educação de Surdos-3. **Histórias Infantis em Língua de Sinais**. Rio de Janeiro: INES, 2000. CD-RW.

INSTITUTO NACIONAL DE EDUCAÇÃO DE SURDOS-INES. Educação de Surdos-4. **Contando Histórias em LIBRAS: Clássicos da Literatura Mundial**. Rio de Janeiro: INES, 2003. CD-RW.

INSTITUTO NACIONAL DE EDUCAÇÃO DE SURDOS-INES. Educação de Surdos-7. **Contando Histórias em LIBRAS**. Rio de Janeiro: INES, 2004. CD-RW.

INSTITUTO NACIONAL DE EDUCAÇÃO DE SURDOS-INES. Educação de Surdos-9. **Contando Histórias em LIBRAS**. Rio de Janeiro: INES, 2005. CD-RW.

KARNOPP, Lodernir. ROSA, Fabiano. **Patinho Surdo**. Canoas: ULBRA, 2005.

_____. **Adão e Eva**. Canoas: ULBRA, 2005.

HESSEL, Carolina; KARNOPP, Lodenir; ROSA, Fabiano. **Rapunzel Surda**. Canoas: ULBRA, 2003.

_____. **Cinderela Surda**. Canoas: ULBRAS, 2003.

KERVIN, Rosalind. **A história de Aladin e a lâmpada maravilhosa**. Tradução e Adaptação. CAMPELLO, Ana Regina. PIMENTA, Nelson. Petrópolis: Arara Azul, 2004. CD-RW.

KUCHENBECKER, Liège Gemelli. **O feijãozinho surdo**. Canoas: ULBRA, 2009.

LABORIT, Emmanuelle. **O vôo da gaivota**. Trad. Angela Sarmento. São Paulo: Best Seller/Círculo do livro, 1994.

LA FONTAINE. **Fábulas: A cigarra e a Formiga; A galinha dos ovos de ouro; A coruja e a água**. Trad. de Gildete da Silva Amorin. Petrópolis: Arara Azul, 2011. CD-RW.

LAPALU, Yves. **Leo l'enfant sourd**. [s/l]: Ed. du Fox, 1997.

LAPALU, Yves. **Léo, o puto surdo**. Lisboa: Surd'Universo, 2007.

LAPALU, Yves; RENARD, Marc. **Surdos 100 Piadas**. Lisboa: Surd'Universo, 2009.

LORENZINE, Carlos. **As aventuras de Pinóquio**. Trad. de Nelson Pimenta e Luiz Carlos Freitas. Rio de Janeiro: LSB-Vídeo, 2006.

MORGADO, Marta. **Mamadu, o herói surdo**. Lisboa: Surd'Universo, 2007.

MOURÃO, Cláudio Henrique Nunes. **A fábula da Arca de Noé**. Porto Alegre: Girassol, 2014.

MOURÃO, Cláudio Henrique Nunes; KLEIN, Alessandra F. **As luvas mágicas de Papai Noel**. Porto Alegre: Girassol, 2012.

PERRAULT, Charles. **O gato de botas**. Trad. de Rodrigo Geraldo Mendes e Gildete da Silva Amorin. Petrópolis: Arara Azul, 2011. CD-RW.

PIMENTA, Nelson. **A árvore de natal em LSB**. Rio de Janeiro: LSB-Vídeo, 2005. DVD.

_____. **Seis Fábulas de Esopo em LIBAS: A raposa e as uvas; As gêmeas e o galo; O cão e o pelicano; Os pelicanos amigos; O cão e seu osso; O sol e o vento**. Rio de Janeiro: LSB-Vídeo, 2009. DVD.

_____. **Bandeira do Brasil; Natureza; Língua Sinalizada e Língua Falada; O Pintor de A a Z**. Rio de Janeiro: LSB-Vídeo, 1999. DVD.

POSSÍDIO, Olindina Coelho. **No meu silêncio ouvi e vivi**. Recife: Novo Horizonte, 2005.

OLIVEIRA, Maria A. Amin; OLIVEIRA, Maria Lúcia M. B.; CARVALHO, Vera Giorgini. **Um mistério a resolver: um mundo das bocas mexederias**. Rio de Janeiro: LSB-Vídeo, 2008.

OLIVEIRA, Ronise. **Meus Sentimentos em Folhas**. Rio de Janeiro: Editora/KroArt, 2005.

PFEIFER, Paula. **Crônicas da Surdez**. Rio de Janeiro: Plexus, 2013.

RAMOS, Clélia Regina. **A ilha do tesouro**. Petrópolis: Arara Azul, 2007. CD-RW

_____. **Alice para crianças**. Petrópolis: Arara Azul, 2007. CD-RW

_____. **Uma aventura do Saci-Pererê**. Petrópolis: Arara Azul, 2011. CD-RW

_____. **Historietas em LIBRAS/Português: Fábulas- A cigarra e a formiga; A galinha dos ovos de ouro; A coruja e a águia; O gato de botas; Uma aventura do Saci-Pererê; João e Maria; O Soldadinho de Chumbo**. Petrópolis: Editora Arara Azul, 2013. CD-RW.

SACKS, Oliver W. **Vendo Vozes uma viagem ao mundo do surdo**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

STRNADOVÁ, Vera. **Como é ser surdo**. Tradução de Daniela Richter Teixeira. Rio de Janeiro. Babel, 2000.

VICENTE, Gil. **O velho da hora**. Tradução para LIBRAS: PRADO, Marlene, Pereira. GUIMARÃES, Juan Nascimento. Petrópolis: Arara Azul, 2004. CD-RW

VIDAL, Vanessa. **A verdadeira beleza: uma história de superação**. Fortaleza: s/editora, 2009.

VILHALVA, Shirley. **O despertar do silêncio**. Florianópolis: Editora Arara Azul, 2004.

NEVES, Sylvia Lia Grespan. **Mãos ao vento**. São Paulo: s/editora, 2010.

WITT, Patrícia Rodrigues. Surdez: **Silêncio em vôo de borboleta**. Porto Alegre: Movimento, 2013.

WITKOSKI, Silvia Andrei. **Ser Surda: história de uma vida em muitas vidas**. Curitiba: Juruá, 2013.

SITES CONSULTADOS:

www.editora-arara-azul.org.br

www.culturasurda.net

www.monicacompany.com

www.lsbvideo.com.br

www.literaturasurda.com.br

www.thatdeafguy.com

www.2-as.org/editions-du-fox/

ANEXO – A

